

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



ENTRE A AUSÊNCIA E A PRESENÇA
O Papel da Rasura na Transformação de Significado

Margarida Lemos Ferreira

Trabalho de Projecto

Mestrado em Arte Multimédia

Especialização em Audiovisuais

Trabalho de Projecto orientado pelo Prof. Doutor Rogério
Taveira e co-orientado pelo Prof. Doutor Jorge dos Reis

2017

Declaração de Autoria

Eu Margarida Lemos Ferreira, declaro que o presente trabalho de projecto de mestrado, intitulado *Entre a Ausência e a Presença: O Papel da Rasura da Transformação de Significado*, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações directas ou indirectas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 30 de Setembro de 2017

Resumo

O presente trabalho de investigação, e as peças que dele decorrem, procura explorar a aplicação da rasura como ferramenta de transformação, capaz de atribuir novas leituras a um dado objecto. Importa assim compreender de que modo é que esta estratégia poderá ser incorporada no interior da produção artística, criando novas relações de significado a partir de textos, imagens ou registos já existentes. É pois, neste sentido, que surge a principal questão desta pesquisa: será possível criar significado a partir de um acto deliberado de supressão? Isto é, será possível reconfigurar um objecto e atribuir-lhe um novo valor, através de um gesto simbólico de anulação? Tais ideias serão assim fundamentais para aprofundar o conceito de rasura no decurso deste trabalho.

Esta prática é ainda particularmente rica como objecto de estudo, uma vez que a rasura actua como espaço de mediação entre presença e ausência, visibilidade e invisibilidade, memória e esquecimento, excesso e carência, sinalização e ocultação, criação e destruição. Para compreender este fenómeno é, portanto, necessário reduzi-lo à sua forma mais elementar, como palco de confronto entre duas forças antagónicas: o traço da rasura (o elemento que suprime) e o vestígio daquilo que está sob rasura (o elemento suprimido). É pois deste permanente estatuto de instabilidade, tensão e oscilação que se cria o verdadeiro potencial de transformação de significado. Deste modo, ao longo da investigação, procurar-se-á definir o que se entende por rasura; quais as suas implicações ao longo da história; de que modo é que esta se traduz na prática artística; que possíveis leituras é que poderão ser extraídas deste processo; e, por fim, de que forma é que esta ferramenta poderá ser utilizada enquanto resposta à sobrecarga de mensagens não processadas das sociedades contemporâneas, como será demonstrado pelo desenvolvimento do trabalho de projecto. Tais questões irão culminar numa instalação final, intitulada *Guião para 00:04:45 Horas*, composta por um registo de vídeo e por três páginas dactilografadas ou “guiões”.

Palavras-Chave:

Rasura / Presença / Ausência / Destruição Criativa / Significado

Abstract

The present research, and the artistic works that follow it, examines the practice of erasure as a device of transformation, capable of assigning new meanings to a given object. It is thus necessary to understand how this strategy can be incorporated into the artistic production, giving new interpretations to preexisting texts, images or records. It is in this theoretical framework that the main question of the investigation arises: is it possible to create meaning from a deliberate act of suppression? In other words, is it possible to reshape and to attribute value to an object, through a symbolic gesture of cancellation? Such ideas will be fundamental to develop the concept of erasure over the course of this project.

This practice is particularly interesting as a case study, since erasure acts as a space of mediation between presence and absence, visibility and invisibility, memory and oblivion, excess and loss, exposure and concealment, creation and destruction. To understand this phenomenon it is, hence, necessary to reduce it to its most elemental form, as a stage of conflict between two opposing forces: the marking of erasure (the element that suppresses) and the trace of what is under erasure (the suppressed element). It is this permanent state of instability, tension and fluctuation that creates the potential transformation of meaning. As a result, throughout this investigation, it will be determined the definition of erasure; its implications through history; its translation into the artistic practice; its possible interpretations; and, finally, its importance as a tool of intervention to engage the abundance of unprocessed messages in contemporary societies, as it will be demonstrated by the development of the artistic project. These ideas will culminate in a final installation, *Guião para 00:04:45 Horas*, comprised of a video work and three typewritten pages or “scripts”.

Keywords:

Erasure / Presence / Absence / Creative Destruction / Meaning

Agradecimentos

Ao Prof. Rogério Taveira por acreditar neste projecto e pelo empenho, consideração e dedicação constante, sem o qual este trabalho final não existiria.

Ao Prof. Jorge dos Reis pelo entusiasmo e generosidade, permitindo-me fazer a ponte entre a prática projectual do design e a produção artística.

À Madalena, que me conhece melhor do que ninguém, por me ajudar a perseverar nos melhores e piores dias, mesmo à distância.

À Rita, companheira de armas dentro e fora do mestrado, pelos serões de trabalho partilhados e pela confiança, lealdade e amizade de sempre.

Ao Tomás pela força, carinho e serenidade durante este longo período (e pelas ermidas no Alentejo, pelas cerejas na Gardunha e pelos telhados de Lisboa, nos intervalos).

Aos meus pais pela paciência, atenção e apoio incondicional. Obrigada por tudo.

Índice

Resumo / Palavras-chave	i
Abstract / Key Words	ii
Agradecimentos	iii
Introdução	1
I. Cenário e Problema da Investigação	1
II. Delimitação do Objecto de Estudo	3
III. Metodologias e Procedimentos Utilizados	4
IV. Estrutura do Trabalho por Capítulos	5
1. A Rasura na Transformação de Significado	8
1.1. Ocultar ou Assinalar	8
1.2. Anulação ou Transformação	21
1.3. Retorno e Regeneração	35
2. Interpretar um Objecto sob Rasura	51
2.1. Interpretação Literária e Filosófica	51
2.2. Modelos de Interpretação Artística	59
2.2.1. Jenny Holzer: Redaction Paintings	67
2.2.2. Travis Macdonald: The O Mission Repo	68
2.2.3. Joseph Kosuth: Zero & Not	71
2.2.4. Marcel Broodthaers: Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard	72
2.2.5. Man Ray: Poema Sem Título e Outros Simulacros	73
3. Desenvolvimento do Projecto Artístico	79
3.1. Rasura e Ruído	79
3.1.1. Estudo #01: Telas Brancas	80
3.1.2. Estudo #02: Linhas Negras	83
3.1.3. Guião para 00:04:45 Horas	84
Considerações Finais	92
Lista de Referências	95
Lista de Figuras	103
Anexo I: Texto de Guião para 00:04:45 Horas	109

He rummaged among the sheets of foolscap till he found one that had nothing written on the back, turned it over, wrote the couplet out anew, wrote a dozen different versions of it, repeated each of them over and over to himself.

Finally there was none that satisfied him. The couplet would have to go. It was cheap and vulgar. He found the original sheet of paper and scored the couplet out with thick lines. And in doing this there was a sense of achievement, of time not wasted, as though the destruction of much labour were in some way an act of creation.

George Orwell, *Keep The Aspidistra Flying*

Introdução

I. Cenário e Problema da Investigação

A utilização da rasura, como mecanismo capaz de alterar a estrutura e leitura de um determinado objecto, não é certamente uma prática invulgar. De facto, o desejo do ser humano se exprimir, deixando a sua marca sobre o meio que o rodeia, parece coexistir paralelamente com a intenção de cancelar tais registos. Mesmo a criança, que cria os seus primeiros traços sobre a folha de papel, parece vacilar constantemente entre a necessidade de criar novas formas e “apagamentos, escritas sobrepostas, inserções, riscos” (Capristano, 2013: 667). Não é pois de estranhar que existam múltiplos exemplos da rasura dispersos pelas margens da História, ao serviço da produção criativa ou como obstrução à mesma.

Este impulso parece assim verificar-se ciclicamente, seja nas lápides, murais, pinturas e bustos mutilados de imperadores romanos condenados a *damnatio memoriae* pelo senado; na desfiguração de ídolos e imagens religiosas consideradas blasfemas, durante manifestações de iconoclastia; na destruição de monumentos e artefactos históricos, em oposição a determinados regimes ou ideologias políticas; ou na supressão de conteúdos julgados subversivos, motivados por acções de censura (Freedberg, 2016; Gamboni, 2012; Myburgh, 2013; Petersen, 2011).

Contudo, nem todas as expressões da rasura servem o propósito violento de destruição de um objecto ou da carga simbólica que este comporta. Pelo contrário, esta prática parece estar ainda fortemente vinculada ao próprio processo criativo, como parte de um exercício constante de correção, revisão e edição de uma obra. Mesmo em documentos tão antigos como iluminuras medievais é possível encontrar vestígios deste gesto, sob a forma de traços que cruzam o texto, manchas de tinta que camuflam a composição, ou de apagamentos sobre o pergaminho raspado (Keen, 2014). Isto poderá ajudar a explicar por que razão é que estas marcas são tão prevalentes, aplicadas não só em acções normais do dia-a-dia, mas também em manuscritos de escritores, revisões de editores ou esboços de artistas. Como tal, seja ao serviço da edificação de uma obra ou como agressão à mesma, estes exemplos permitem estabelecer a importância e amplitude histórica da rasura como ferramenta de trabalho, capaz de alterar as relações de significado de um dado objecto.

É assim surpreendente constatar a relativa escassez de trabalhos académicos, monografias ou exposições dedicadas exclusivamente à rasura e, em particular, à sua expressão no interior da prática artística e criativa. Uma das justificações mais plausíveis para este

fenómeno parece ser a diluição deste tema com outros campos de estudo, como a destruição da obra de arte (Fisher, 1974; Freedberg, 2016; Gamboni, 2012), o desejo de “anulação simbólica” das vanguardas do modernismo (Copeland, 2009), o retorno da informação e memória reprimida (Christov-Bakargiev, 2012; Freud, 1996), a lógica do palimpsesto (Dillon, 2006; Galpin, 1998) ou a aplicação da técnica de *sous rature* no contexto da teoria desconstrutivista (Derrida, 2016; Heidegger, 1999). Tais matérias poderão parecer profundamente díspares entre si, contudo, a sua articulação será determinante para o desenvolvimento das questões abordadas ao longo da dissertação.

Um dos campos de análise fundamentais, para expandir o perímetro de acção deste trabalho, é o estudo sobre a destruição da obra de arte. A este respeito, é de destacar a obra de Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution* (2012), que cria uma análise histórica compreensiva sobre este tema e sobre as suas implicações nas correntes artísticas do séc. XX, ou o artigo de David Freedberg, *The Fear of Art: How Censorship Becomes Iconoclasm* (2016), que explora o poder simbólico das imagens e a relação de devoção/ódio que estas inspiram. Ao longo da pesquisa será ainda abordada a ideia de “destruição criativa”, analisada a partir do ensaio de David Fisher, *Destruction as a Mode of Creation* (1974), bem como outros artigos sobre o tema (Christov-Bakargiev, 2012; Griffin, 2013; Myburgh, 2013; Pollack, 2012). Sobre a importância da ausência na construção de significado, é ainda útil criar analogias com as ideias de anulação simbólica (do passado, da memória e da tradição), exploradas pelas vanguardas pelo modernismo. Neste sentido, a retrospectiva e respectivo catálogo de *Voids: a Retrospective* (2009), organizada por Mathieu Copeland no Centro Pompidou, é particularmente útil para abordar tais ideias, assim como a exposição *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* (2002), coordenada por Bruno Latour para o ZKM.

Este trabalho não poderia ainda deixar de abordar a questão da rasura, sem referir a técnica de *sous rature* inspirada pelo trabalho de Martin Heidegger e Jacques Derrida. Entendida como uma estratégia de desconstrução filosófica e literária, esta prática será analisada em estreita relação com a obra destes autores, de modo a compreender os seus pressupostos teóricos e de que forma é que estes poderão ser transportados para a prática artística. Como tal, por um lado pretende-se averiguar a aplicação explícita da rasura na página, nas edições originais de *Zur Seinsfrage* de Martin Heidegger (1959) e em *De la Grammatologie* de Jacques Derrida (1997). Por outro lado, este conceito deverá ser compreendido de forma mais ampla, como ferramenta crítica no interior da teoria

desconstrutivista, pelo que é fundamental estabelecer pontes com outros trabalhos destes autores (Derrida, 1972 e 1995), bem como com alguma bibliografia complementar (Atkins, 1983; Blok 2011; Quinn, 2016; Saussure, 1995; Stryck, 2011).

Por fim, é necessário referir alguns artigos que, excepcionalmente, reúnem todas estas questões e que serviram de matriz orientadora ao longo desta investigação. É este o caso do ensaio de Richard Galpin, *Erasure in Art: Destruction, Deconstruction, and Palimpsest* (1998), e do artigo de Brian Dillon, *The Revelation of Erasure* (2006), que abordam o potencial da rasura na produção de arte contemporânea e as suas implicações simbólicas. É ainda de destacar outros textos a este respeito (Brennan, s.d.; Crowley, 2008; Debuysere, 2008; Grésillon, 2006; Groom, 2012) ou a dissertação, *Palimpsestos: Rasurar para Escrever* (Golledge, 2013), elaborada para a Faculdade de Belas Artes do Porto.

Tais trabalhos criam, deste modo, um enquadramento inicial em torno do conceito de rasura, expandindo e aprofundando as suas ramificações no interior do panorama artístico (mas também fora dele), e estabelecendo a sua pertinência como objecto de estudo. É ainda importante frisar que a escolha deste tema deriva, originalmente, de um conjunto de interrogações sobre o modo como o indivíduo cria significado nas sociedades contemporâneas, num paradigma de profusão de estímulos e de mensagens não processadas (Manzini, 1992; Posner, 1998; Thackara, 2001; Toffler, 1970; Wurman, 2001), fortemente moldadas pelas estruturas de consumo e pelo discurso publicitário (Baudrillard, 2011; Lipovetsky e Serroy, 2010; Volli, 2003). É pois, neste contexto, que surge a questão orientadora deste trabalho: será possível criar significado a partir de um acto deliberado de supressão? Dito de outro modo, será possível transformar a leitura de um objecto através de um processo de anulação simbólica? É a partir desta premissa que será proposta a prática da rasura.

II. Delimitação do Objecto de Estudo

Para o propósito desta pesquisa, é assim necessário examinar com maior rigor a definição de rasura, bem como o seu âmbito de intervenção neste trabalho. A descrição do termo segundo o *Dicionário de Língua Portuguesa* é bastante limitada, assumida apenas como “o acto ou efeito de tirar palavras na escrita, raspando” (Costa e Melo, 1998: 1382). É pois fundamental expandir este conceito e as suas potencialidades, seja num sentido literal enquanto acção concreta, seja numa dimensão mais ampla como processo simbólico. Por conseguinte, ao longo do trabalho de investigação, ir-se-á considerar a rasura como a

supressão deliberada de um determinado registo, de modo a encobrir de forma parcial ou total os seus conteúdos. Este enquadramento permite assim estabelecer uma noção mais abrangente e compreensiva sobre o tema, como ferramenta de trabalho capaz de incorporar múltiplas técnicas (ex: riscar, manchar, apagar, rasgar, raspar, cortar, delapidar, etc.), suportes (ex: texto, pintura, fotografia, vídeo, etc.) e finalidades (ex: ocultar, assinalar ou tornar ambíguo).

A investigação será centrada, fundamentalmente, no domínio das artes plásticas pelo que importa reunir, analisar e comparar a obra de diversos artistas contemporâneos que utilizam a prática da rasura. Para este efeito, serão observados os trabalhos de vários autores, nos quais se incluem: Robert Rauschenberg, Jenny Holzer, Joseph Kosuth, Marcel Broodthaers, Glenn Ligon, Idris Khan, Hiroshi Sugimoto, Douglas Gordon, entre outros. Pretende-se, deste modo, criar as bases para um estudo sistematizado da rasura como instrumento criativo e artístico, capaz de se expandir para outros domínios. Existem ainda múltiplas áreas de estudo que foram deliberadamente deixadas de parte neste trabalho, pela sua extensão e complexidade, pelo que estas serão sugeridas nas considerações finais da dissertação como futuras propostas de projecto.

III. Metodologias e Procedimentos Utilizados

Em termos metodológicos, este trabalho será desenvolvido seguindo três eixos de pesquisa distintos, que se irão reflectir nos três principais capítulos da dissertação. Assim, a primeira parte corresponde a um processo de investigação puramente teórica. Isto é, uma revisão e articulação de múltiplas fontes bibliográficas, de modo a criar um enquadramento inicial em torno da rasura. Importa pois delinear algumas questões e conceitos chave que irão orientar a progressão do trabalho, bem como a sua estrutura por subcapítulos. Por conseguinte, é necessário fazer as seguintes interrogações: que leituras resultam de um objecto sob rasura (*Ocultar ou Assinalar*)? o que decorre de uma acção destrutiva de rasura (*Anulação ou Transformação*)? e se esta acção poderá assumir um efeito emancipatório de renovação (*Retorno e Regeneração*)? Tal problemática será aprofundada em relação com a obra de diversos artistas e autores.

A segunda parte da investigação é especialmente importante do ponto de vista metodológico, uma vez que serão assumidas duas ferramentas distintas, para interpretar um objecto sob rasura. Por um lado, será explorada a técnica de *sous rature*, desenvolvida no interior da tradição de desconstrução filosófica de Derrida; por outro lado, será

apresentado um novo modelo de interpretação artística, subdividido em três planos de análise: análise linear, análise contextual e análise plástica. Estas escolhas representam, portanto, diferentes desafios para a pesquisa. A técnica de *sous rature*, já aqui mencionada, assume as dificuldades naturais que surgem da transferência de várias ideias de domínio filosófico e literário para a esfera artística. Por outro lado, é ainda necessário um cuidado redobrado com as fontes bibliográficas utilizadas, uma vez que a linguagem é aqui assumida num estado de permanente desconstrução. Este aspecto é especialmente evidente no trabalho de Jacques Derrida, razão pela qual foram consultadas (sempre que possível) várias edições/traduições da mesma obra e mantidas algumas palavras na sua terminologia original, em parênteses rectos (como é o caso de termos como *différance*, *trace* ou *gramme*, centrais à teoria do autor). Quanto ao modelo de interpretação artística proposto, este pretende fornecer apenas algumas linhas de orientação, capazes de auxiliar a leitura de uma obra sob rasura. Este modelo depende assim de uma estrutura relativamente simples, assente nas seguintes questões: o que foi rasurado (análise linear)? porque foi o objecto rasurado (análise contextual)? e como foi o objecto rasurado (análise plástica)? Como tal, é da conjugação de todos estes planos de análise que se pretende criar uma leitura mais aprofundada da rasura. É ainda de notar que, nesta fase da pesquisa, foram analisados cinco casos de estudo em pormenor, de forma a ilustrar melhor este modelo de interpretação.

Por fim, a última parte do trabalho irá assumir um carácter essencialmente prático, empírico e projectual, que se irá materializar com a concretização da instalação artística *Guião para 00:04:45 Horas*. É ainda relevante mencionar que foram criadas outras duas intervenções práticas (*Telas Brancas* e *Linhas Negras*) em torno das questões centrais da dissertação, que irão aprofundar estes temas mas também moldar activamente a sua estrutura. Este aspecto é particularmente importante, uma vez que a investigação artística foi desenvolvida em paralelo com a investigação teórica (e não como simples ilustração ou consequência desta), pelo que os trabalhos apresentados revelam sempre um relativo grau de autonomia em relação ao corpo da dissertação.

A dissertação não segue, por escolha, as normas do novo Acordo Ortográfico e respeita (sempre que possível) o método de referência bibliográfica de Harvard, pela sua ampla divulgação e acessibilidade como sistema de autor/data. No decorrer da investigação, foram ainda consultadas várias obras nas bibliotecas da Faculdade de Belas Artes, Faculdade de Letras e Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, bem como na Biblioteca de Arte Gulbenkian, rede de Bibliotecas Municipais de Lisboa e online.

IV. Estrutura do Trabalho por Capítulos

Tal como foi possível atestar, a investigação encontra-se estruturada em três capítulos principais: *A Rasura na Transformação de Significado*; *Interpretar um Objecto sob Rasura*; e *Desenvolvimento do Projecto Artístico*. No primeiro capítulo, será desenvolvida a ideia de rasura, enquanto ferramenta de transformação na prática artística. Interessa pois compreender de que modo é que este processo resulta num estado de perpétua tensão e instabilidade, entre a marca que oculta e o vestígio do elemento ocultado. Assim, em *Ocultar ou Assinalar*, é criada uma primeira abordagem sobre o tema, que procura definir e delimitar o conceito de rasura, desconstruindo a palavra e expondo as suas contradições. Importa ainda compreender que gestos é que podem configurar um acto de rasura e que leituras é que poderão ser feitas a este respeito (a rasura como ocultação, como realce, ou como estado de permanente ambiguidade). Em *Anulação ou Transformação*, procura-se averiguar se a rasura actua como verdadeira anulação do elemento rasurado, ou se este processo é comprometido sempre que permanece um vestígio do elemento suprimido. Para este efeito, procede-se a um enquadramento histórico desta questão, analisando várias circunstâncias onde se verifica a intenção de eclipsar algo por completo da memória colectiva (como censura, iconoclastia ou vandalismo) e de que modo é que alguns artistas assumem a destruição como parte integrante da sua obra, como “destruição criativa”. Por fim, em *Retorno e Regeneração*, procura-se analisar os fenómenos de renovação que poderão resultar de um acto destrutivo de rasura. Como tal, estas ideias serão articuladas com outros temas mais amplos, nomeadamente: o espaço vazio, a obra ausente ou a tela branca do modernismo (anulação por subtracção); as noções Freudianas de repressão e retorno; e a lógica do palimpsesto como repositório de múltiplas camadas de significado e tempo na mesma superfície (anulação por adição).

No segundo capítulo, serão propostos alguns modelos de análise, para interpretar uma obra sob rasura. Assim, se no capítulo anterior foi possível determinar de que modo é que a rasura opera na transformação de significado de um dado objecto, neste ponto importa fornecer ao observador um conjunto de ferramentas que o auxiliem na leitura de um objecto rasurado. Deste modo, em *Interpretação Literária e Filosófica*, procura-se fazer uma análise da rasura no discurso filosófico, desenvolvendo o conceito de *sous rature* e relacionando-o com o trabalho de Martin Heidegger e de Jacques Derrida. A rasura deverá ser pois compreendida, no contexto da teoria desconstrutivista, como ferramenta capaz pôr em causa os pressupostos teóricos da linguagem e de dismantelar das suas estruturas

hierárquicas e binárias. Já em *Modelos de Interpretação Artística*, será proposto um novo quadro de interpretação de objectos sob rasura, a partir de três planos de análise: análise linear, análise contextual e análise plástica. Para ilustrar estas questões, serão observados e comparados cinco casos de estudo: *Redaction Paintings* de Jenny Holzer; *The O Mission Repo* de Travis Macdonald; *Zero & Not* de Joseph Kosuth; *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* de Marcel Broodthaers; e poema *Sem Título* de Man Ray.

Por fim, no terceiro capítulo, serão abordados em detalhe os processos que irão conduzir ao trabalho final de projecto, articulando a prática artística com os temas já desenvolvidos ao longo da pesquisa teórica. É ainda de notar que este trabalho assume um conjunto de preocupações particulares, utilizando a rasura enquanto instrumento de reflexão e crítica perante o excesso de mensagens desenquadradas (em especial, de natureza publicitária) que dominam o quotidiano do indivíduo, tal como será aprofundado em *Rasura e Ruído*. Assim, o primeiro estudo, *Telas Brancas*, consiste na catalogação fotográfica de múltiplos *billboards* publicitários vazios, enquanto superfícies temporariamente destituídas de qualquer mensagem. O segundo estudo, *Linhas Negras*, assume a forma de uma intervenção urbana (documentada por meio de fotografia), na qual são cobertos vários *mupis* publicitários com barras de fita adesiva negra, obstruindo qualquer informação textual que estes possam conter. Por fim, o projecto artístico *Guião para 00:04:45 Horas* procura sintetizar várias ideias abordadas ao longo da dissertação através de um acto de gradual justaposição e acumulação, criando um objecto tipo palimpsesto. Para este efeito são gravados vários minutos de mensagens publicitárias, traduzidas como texto em máquina de escrever, e impressas sempre na mesma superfície e na mesma página até à total ilegibilidade do discurso. A obra consiste portanto num acto performativo ritualizado, documentado em vídeo e acompanhado por três folhas dactilografadas (ou “guiões”).

1. A Rasura na Transformação de Significado

1.1. Ocultar ou Assinalar

O gesto da rasura é provavelmente quase tão antigo quanto as primeiras tentativas do indivíduo deixar uma marca impressa, seja sob a forma de imagens ou da palavra escrita. O desejo primordial de inscrever algo para depois o corrigir, substituir, excluir ou ocultar parece aliás ser uma dimensão fundamental do próprio processo criativo. Importa ainda notar o modo como múltiplos artistas têm incorporado este dispositivo no seu trabalho, empregando técnicas, finalidades e resultados radicalmente distintos. Por este motivo, interessa não só determinar o que se entende por rasura, mas também qual a sua aplicação ao longo da história em relação com a produção artística, e que leituras é que poderão resultar desta acção.

Numa primeira interpretação, a rasura poderá ser entendida simplesmente como o gesto intencional de anulação de um determinado registo. Contudo, uma análise mais cuidada revela o quão incompleta e ambígua é esta definição, conduzindo a um conjunto de novas interrogações. Será possível falar numa verdadeira anulação ou permanece sempre um vestígio desta acção? E que dizer quando algo é votado ao esquecimento, através da eliminação sistemática e deliberada dos seus registos para a posteridade? Por outro lado, dever-se-á considerar este um gesto que subtrai ou que adiciona? Um que remove os traços sobre uma dada superfície, ou que sobrepõe elementos de forma omitir e acumular ao ponto da ilegibilidade? Um que oculta ou que assinala o elemento rasurado? Estas serão apenas algumas das questões fundamentais que irão ser abordadas com maior detalhe no decurso do trabalho, porém, é já possível compreender a instabilidade do conceito e a sua relação com outras ideias. Este abrange simultaneamente noções de presença e ausência, visibilidade e invisibilidade, excesso e carência, memória e esquecimento (Grésillon, 2006). Quer isto dizer que não é possível falar destes pares de termos independentemente, sem referenciar o seu oposto. É pois este espaço ambíguo entre dois estados distintos que confere à ideia de rasura a sua capacidade de criar múltiplos significados.

Parte da indefinição em torno da palavra pode ser atribuída à diversidade de métodos e materiais utilizados para rasurar, todavia, é curioso notar como a própria linguagem é moldada por essas relações. Apagar, raspar, rasgar, delapidar, riscar, ou traçar são apenas algumas das múltiplas expressões associadas à rasura e que remetem

imediatamente para diferentes técnicas e suportes. Mesmo a raiz latina da palavra está vinculada a estas relações materiais. O termo deriva do *radere*, ou seja o acto de raspar algo, o que por sua vez parece já indicar a intenção de remover algo sob uma dada superfície. Por outro lado, o entendimento que temos sobre este conceito aumenta exponencialmente ao criar analogias entre palavras semelhantes ou aparentadas. Tome-se como exemplo a palavra riscar (do latim *resicare*, cortar ou separar), um termo que descreve o gesto de literalmente “fazer riscos”, mas também de “eliminar, suprimir, determinar, traçar, banir, expulsar” como consta no *Dicionário da Língua Portuguesa* (Costa e Melo, 1998: 1440). Esta palavra dá-nos pois a ideia de um conjunto de acções de matriz negativa (eliminar, suprimir, banir, expulsar), mas também de matriz positiva (determinar, traçar). Tais contradições reforçam portanto não só a carga ambígua da rasura, como revelam ainda outro aspecto: a de que esta é uma acção que distingue um elemento do todo. Isto é, um acto de selecção no qual um elemento é isolado, deslocado e diferenciado propositadamente. Isto conduz assim a três leituras fundamentalmente distintas que poderão ser feitas a este respeito:

1. O elemento suprimido é rejeitado, de modo a transferir soberania para o restante objecto;
2. O elemento suprimido é tornado foco principal da obra;
3. Todos estes factores actuam em conjunto de forma inseparável.

Interessa assim averiguar se a rasura assume um papel de exclusão, de acentuação, ou ainda se poderá exercer tais funções em simultâneo. Como tal, serão apresentados alguns exemplos das situações acima descritas, de modo a tornar esta diferença mais clara e a demonstrar como o contexto poderá moldar activamente a leitura de uma obra, mensagem ou objecto.

O primeiro caso é, porventura, o mais comum: a rasura como ocultação de um elemento indesejado, que perde a sua relevância e visibilidade em relação ao restante corpo de trabalho. Tal fenómeno verifica-se naturalmente tanto nos processos de edificação de uma obra (através da correcção, edição e selecção de conteúdos), como ainda pela destruição da mesma (geralmente por agentes externos que exercem a sua autoridade). Note-se ainda que, para o caso, não se irá considerar como rasura a ocultação de conteúdos por acção da passagem do tempo ou por acidente, uma vez

que este é um processo necessariamente intencional. Importa assim aprofundar cada uma das situações enunciadas, por forma a compreender de que modo é que estas contribuem para a transformação do objecto.

Considere-se então, em primeiro lugar, a rasura enquanto dispositivo de edição. De facto, este acto é tão usual que alguns autores sugerem que a rasura é sempre parte integrante do processo criativo, na medida em que esta transforma a ideia do artista do seu estado informe como múltiplas imagens em potência para um objecto finalizado. Isto é, a obra final nunca é “criada” mas antes “moldada” por um conjunto de possíveis abordagens que o autor tem em mente. Este é pois um acto de cuidadosa subtracção e selecção, à semelhança do escultor que molda a sua obra a partir de um bloco de matéria prima. Tal ideia é defendida por Gilles Deleuze que afirma, em relação à obra de Francis Bacon, que o artista nunca está perante uma tela branca desprovida de vida mas antes perante um objecto carregado de imagens dadas:

É um erro acreditar que o pintor se encontra perante uma superfície branca. [...] O pintor tem muitas coisas na cabeça, à volta dele, ou no seu estúdio. Ora acontece que tudo o que tem na cabeça ou à sua volta está já na tela, mais ou menos enquanto virtualidade, mais ou menos como actualização, antes de começar o seu trabalho. Tudo isto está presente na tela, enquanto imagens actuais ou virtuais. De modo que o pintor não trata de preencher uma superfície branca, mas sim de esvaziar, desimpedir ou limpar uma superfície. (Deleuze, 2011: 151)

Do mesmo modo, um conceito semelhante parece ser assumido por múltiplos autores e artistas ao longo da história. É o caso de Picasso quando afirma que o seu trabalho é uma “soma de destruições” (Dore, 1972: 8) ou de Mondrian que, numa carta ao crítico James Sweeney, confessa que “o elemento destrutivo parece demasiado negligenciado na arte” (Blotkamp, 1995: 240). Tais declarações poderão não constituir qualquer surpresa quando atribuídas a dois artistas que se dedicaram ao mais profundo exercício de subtracção e exclusão no seu trabalho, porém, este impulso poderá ter uma interpretação muito mais ampla. A marca impressa do traço, da anotação ou da revisão poderá assumir o propósito de trabalhar um texto até este chegar à sua forma final, da mesma forma que múltiplas camadas de esboços sobrepostos na tela fazem parte do processo de criação de uma obra de arte. Assim, neste sentido, a rasura pode ser entendida tanto como parte de um processo mental, como enquanto um conjunto de alterações físicas que documentam a evolução da obra.

Um exemplo particularmente expressivo desta utilização da rasura, enquanto ferramenta intrínseca à produção criativa, são as revisões de Proust na elaboração de *À la Recherche du Temps Perdu*. As anotações e marcas do escritor francês nos seus manuscritos são aliás paradigmáticas: mais do que um simples texto, Proust recria autênticos mapas mentais, objectos construídos a partir de múltiplas camadas de papel recortado, riscado e colado (os quais o autor apelida de *paperolles*), seguindo diversas direcções como que reproduzindo um sistema rizomático (fig. 1). Porém, nada desaparece por completo. As ideias rasuradas sofrem antes uma metamorfose constante ao longo da obra de tal modo que, em vez de serem anuladas, estas são absorvidas pela própria estrutura do romance (Gresillón, 2006). Como tal, ainda que os elementos rasurados sejam tornados invisíveis perante o leitor quando confrontado com o objecto final, estes são fundamentais para o corpo da obra.

Outro trabalho que ilustra bem a importância da rasura na criação artística são ainda as revisões de George Orwell, publicadas pela primeira vez numa edição póstuma de 1984, contendo cópias dos poucos exemplares originais sobreviventes da obra (*Nineteen Eighty-Four - The Facsimile of the Extant Manuscript*). O material disponível revela porções de texto inéditas, compostas à máquina de escrever, com múltiplas passagens rasuradas e reescritas à mão por vezes na sua totalidade (fig. 2). Este artefacto oferece pois um raro olhar sobre o processo criativo do autor, provando de que maneira a rasura é parte intrínseca do seu trabalho. Note-se ainda que os manuscritos e revisões de Orwell não se parecem distinguir significativamente dos de Proust, senão por um aspecto: ao revelar intencionalmente o que deveria ser omitido da percepção pública através de uma edição póstuma, o objecto assume um novo valor, como será demonstrado mais adiante.

A intenção de ocultar um determinado elemento através da rasura não é, evidentemente, exclusiva às práticas de edição ou do processo criativo. Em muitos casos, tal acção é efectuada por motivações de natureza ideológica, religiosa ou política, por indivíduos ou entidades alheios à elaboração da obra. Isto significa que a relação entre sujeito (que rasura) e objecto (que é rasurado) assume formas profundamente distintas. Esta tanto pode representar a crença que o elemento rasurado é de pouca importância e valor, como ocorre em actos de vandalismo, ou que esse valor deverá ser cancelado em virtude de outro propósito maior, como se verifica em acções de

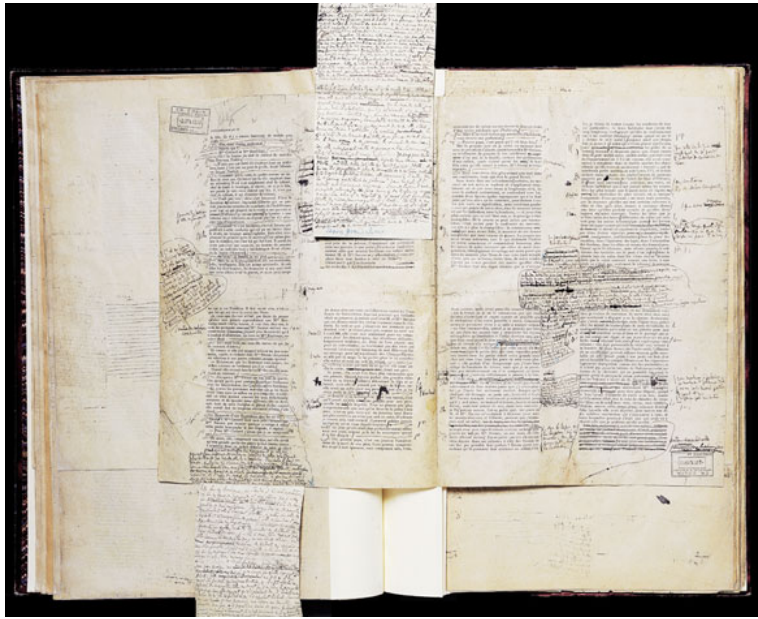


Fig. 1: Manuscritos originais de *À la Recherche du Temps Perdu* - Du côté de chez Swann de Marcel Proust (1913).

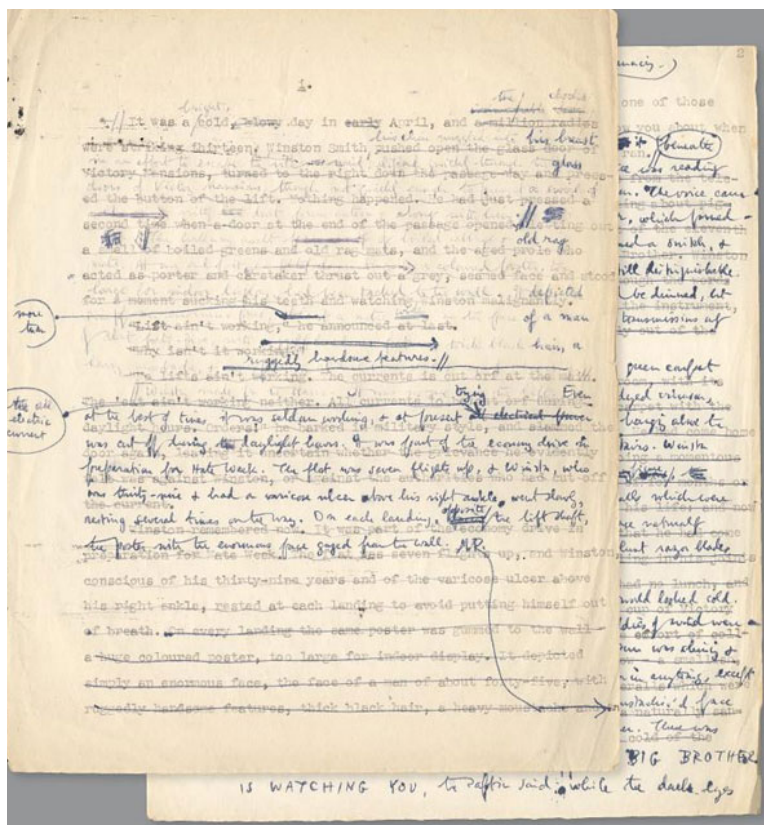


Fig. 2: Manuscritos originais de *1984* de Georges Orwell (1946-1948).

protesto em que a obra é rasurada enquanto gesto simbólico (Gamboni, 2012: 18). Por outro lado, verificam-se ainda circunstâncias em que este acto é levado a cabo precisamente por se reconhecer no objecto, e naquilo que este representa, uma autoridade que deverá ser cancelada (Myburgh, 2013: 5) e uma carga simbólica negada (Freedberg, 2016: 68) - um aspecto particularmente evidente em episódios de iconoclastia ou de censura. Cada um destes impulsos será assim explorado em maior profundidade no seguimento do trabalho de investigação, no entanto, tome-se por agora como caso de estudo apenas o último ponto: a rasura efectuada em documentos censurados, com o objectivo claro de suprimir informação.

As repercussões deste acto encontram-se aliás bem documentadas ao longo da história, intrinsecamente ligadas à manutenção de uma determinada narrativa ideológica. Neste sentido, o caso português é particularmente paradigmático pelo peso que a censura exerce na sua produção cultural. Graça Almeida Rodrigues vai mesmo mais longe ao afirmar que “salvo períodos que poderíamos classificar de excepção, a censura como instituição tem acompanhado ao longo da história a vida cultural portuguesa, condicionando e dirigindo as suas linhas de desenvolvimento” (1980: 7). Como tal, os vestígios que permanecem desta supressão sistematizada constituem exemplos notáveis, como é o caso dos manuscritos censurados pelo “lápiz azul” no período do Estado Novo (fig. 3) ou pela tinta negra utilizada pela Inquisição durante os séculos XVI e XVII (fig. 4).

Foi assim possível demonstrar um conjunto de circunstâncias em que o gesto da rasura é intencionalmente levado a cabo com o objectivo de ocultar, seja este propósito ao serviço da produção criativa ou como limitação à mesma. Contudo, os exemplos anteriormente analisados revelam outro aspecto curioso: ainda que a rasura procure por vezes excluir algo por completo da percepção pública, tal não impossibilita necessariamente uma leitura do objecto. Pelo contrário, verifica-se um confronto directo entre a intenção de ocultar e as marcas que permanecem desse gesto - seja através da linha que trespassa o texto, da mancha negra que torna o conteúdo opaco, ou do simples acto de apagar que deixa à sua passagem um rasto indelével. Por outras palavras, os vestígios visíveis da rasura apontam directamente para o que permanece invisível. Tais questões transferem, deste modo, o foco da reflexão e conduzem ao segundo ponto enunciado no início do capítulo: a rasura não só enquanto ferramenta de rejeição, mas ainda como acto de revelação e de realce.

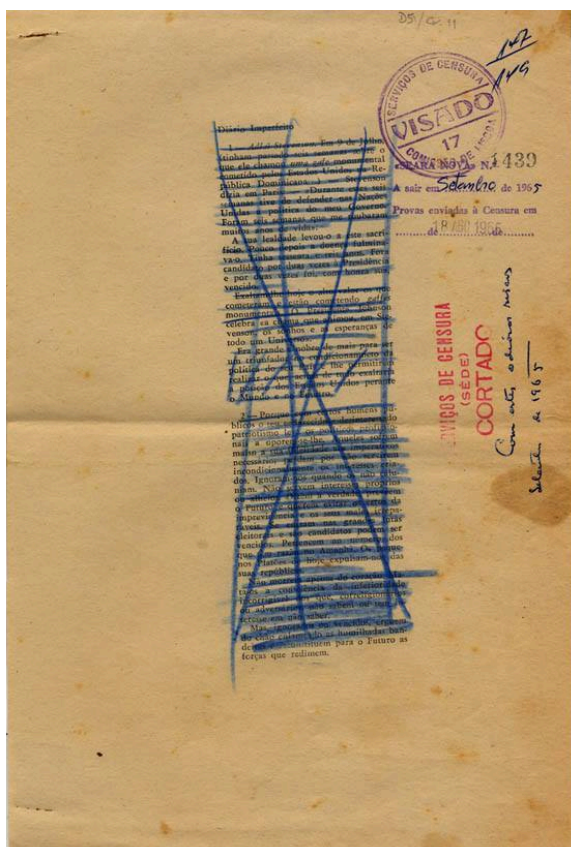


Fig. 3: Página de *Diário Imperfeito* de Augusto Casimiro, censurada com lápis azul durante o período do Estado Novo em Portugal (1965).



Fig. 4: Páginas de *Curationum Medicinalium* de Amato Lusitano, censuradas com tinta negra durante o período da Inquisição em Portugal (1557).

Esta ideia parece ser incompatível com as premissas de exclusão já referidas, no entanto, é necessário lembrar que este conceito deriva da diferenciação de uma parte em relação ao todo. Como tal, o que se procura analisar é a possibilidade do elemento diferenciado assumir, conforme o contexto em que se insere, uma posição de marginalidade ou de destaque. Para demonstrar este aspecto observe-se pois alguns casos em muito semelhantes aos estudados previamente (a rasura como processo de edição ou como censura), apresentados em circunstâncias distintas.

Um mecanismo bastante comum e eficaz para este efeito é o acto de tornar público aquilo que antes se encontrava velado do espectador. Tal é o caso dos manuscritos de Orwell já referidos, ao serem integrados na edição limitada de 1984 e divulgados pela primeira vez ao leitor. Deste modo, ao retirar as passagens rasuradas do anonimato e da sua condição marginal, estas passam a assumir um papel central como mais-valia no objecto, sem que qualquer alteração física tenha sido exercida sobre as mesmas senão a mudança de contexto. Não é pois de estranhar que um número crescente de autores e artistas tenha começado a explorar a rasura, não só como ferramenta complementar, mas ainda como elemento central à sua obra. Isto é, como um dispositivo crítico utilizado para destacar o que permanece invisível, explorando as tensões que resultam deste gesto. Atente-se pois, por agora, a dois casos em particular: a série *The Fire Sermon* de Olve Sande e *The Dickinson Composites Series* de Jen Bervin. Enquanto a obra de Sande destaca a edição do poema *The Waste Land* de T. S. Eliot (fig. 5), um dispositivo semelhante é utilizado por Bervin ao assinalar as anotações de Emily Dickinson nos seus manuscritos (fig. 6). Ambos os trabalhos constituem, assim, reflexões artísticas sobre a obra de outros autores e o seu processo criativo. Estes revelam, no entanto, uma característica curiosa: não só a marca da rasura é tornada visível e salientada, como esta se substitui literalmente ao conteúdo original. Por outras palavras, o texto subjacente é eliminado deixando apenas os traços que o cobrem presentes na composição.

As obras apresentadas revelam pois uma evolução notável. Num certo sentido, estas continuam a aprofundar a temática da rasura como parte fundamental do processo editorial. Contudo, ao subverter e recontextualizar o propósito original destes objectos, é possível constatar como a leitura em torno dos mesmos se altera radicalmente. A rasura é, assim, evidenciada e transformada em elemento focal da obra.

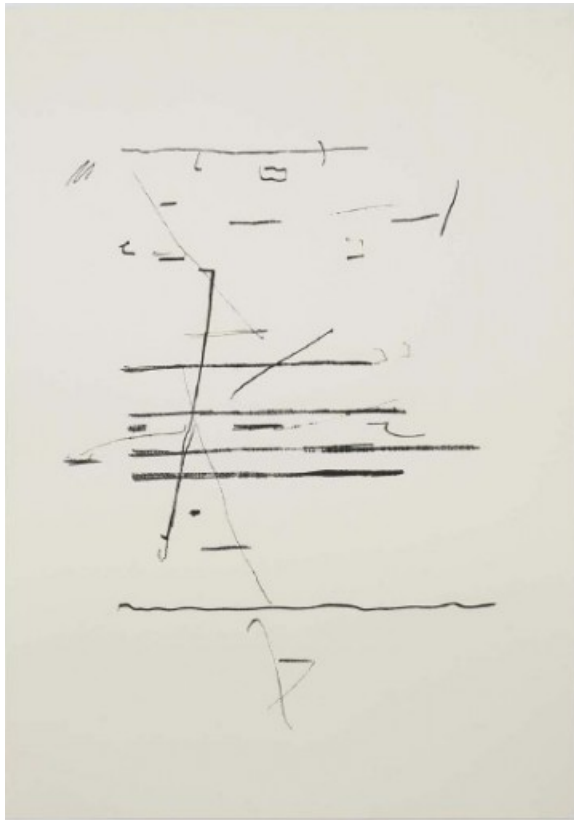


Fig. 5: *The Fire Sermon I-III* de Olve Sande (2011).

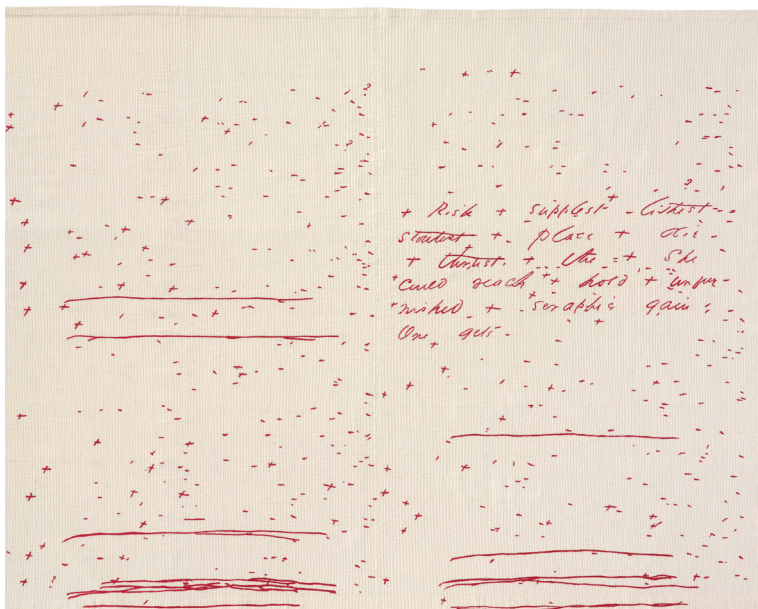


Fig. 6: *The Dickinson Composites Series* de Jen Bervin (2004-2008).

É ainda de notar que ao omitir deliberadamente a escrita das peças, transformando a linguagem textual numa linguagem puramente visual, são criadas duas situações distintas. Por um lado, os vestígios da rasura referenciam directamente uma presença anterior (neste caso, os manuscritos de T. S. Eliot e de Emily Dickinson). Por outro, estes sinais poderão ser ainda interpretados pelas suas qualidades gráficas, assumindo uma dimensão própria (Brennan, s.d.). O objecto rasurado poderá, portanto, ser alvo de múltiplos planos de análise, como será demonstrado.

Do mesmo modo, este processo de recontextualização que põe a rasura deliberadamente em evidência, poderá ser aplicado a obras censuradas. É este o caso de *Guantánamo Diary* de Mohamedou Ould Slahi, o relato de um prisioneiro da base de Guantánamo sobre os abusos sofridos ao longo de 14 anos na base americana (embora sem qualquer julgamento ou acusação formal). A qualidade assombrosa destes documentos não reside, porém, apenas nas descrições de tortura sistematizada a que Slahi esteve sujeito mas ainda pelo que não é dito. O livro assume as extensivas revisões e omissões de informação feitas pelo Estado Americano, transportando-as para a publicação final e afirmando a linha negra da censura como parte integrante da narrativa. Também tomando como pano de fundo a informação velada pelos EUA no contexto da “guerra contra o terror”, está a série de Jenny Holzer *Redaction Paintings*: um conjunto de cópias ampliadas e serigrafadas de documentos oficiais do Estado Americano no rescaldo do 11 de Setembro, exibindo extensas linhas e parágrafos cobertos a negro (fig. 7). A ampliação destes documentos não é portanto apenas material mas também simbólica.

A obra da artista configura-se, deste modo, não só como um poderoso objecto de denúncia à censura exercida pelo governo americano (e por outros estados democráticos), mas também à brutalidade e violência tornada tão mais explícita pelo que permanece oculto. O trabalho de Holzer ganha ainda novo poder e complexidade ao transformar um acto de rasura - originalmente destinado a excluir algo por completo do olhar público - num resgate simbólico do esquecimento. As obras apresentadas servem assim para atestar o poder da rasura como dispositivo capaz de assinalar elementos ausentes, evocando a afirmação de Jean-Michel Basquiat de que o acto de riscar pode ser utilizado para que as palavras sejam mais visíveis, pois “o facto de estas estarem obscurecidas faz com que o espectador queira lê-las” (Thompson, 1992: 32).

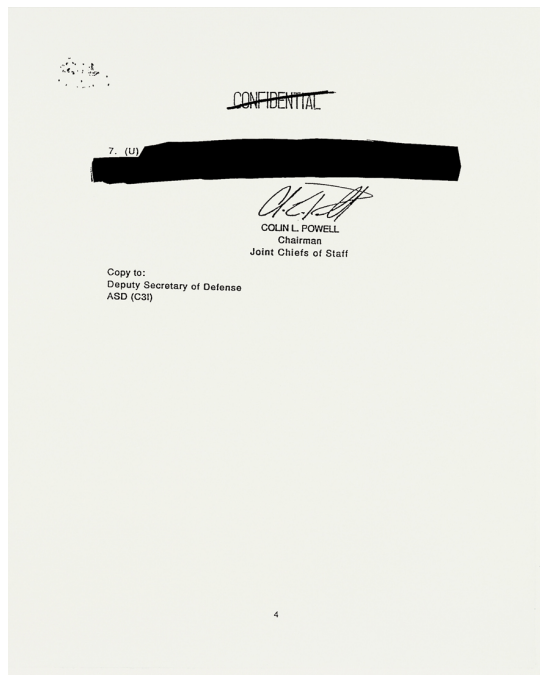
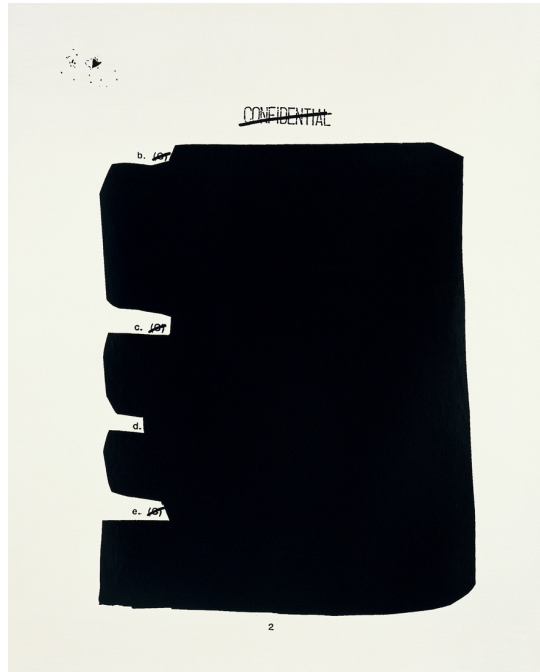
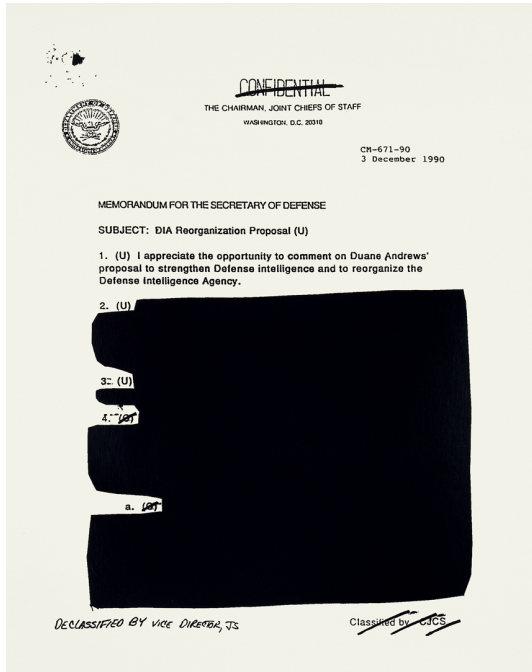


Fig. 7: *Colin Powell – Green White (Redaction Paintings)* de Jenny Holzer (2006).

Existe ainda uma última leitura possível, no entanto, que não foi abordada até ao momento. Isto é, uma situação na qual é impossível afirmar se a rasura assume um papel de exclusão ou de destaque na obra, pois tanto o elemento suprimido como marca que o oculta actuam em plena complementaridade. Estas questões conduzem pois ao último ponto deste subcapítulo: a rasura como dispositivo de ambiguidade e de mediação.

Um exemplo que ilustra bem esta relação é a obra de Malcom Morley, *Race Track*. O trabalho consiste na representação de uma corrida de cavalos na África do Sul, cortada por uma cruz vermelha (fig. 8). As linhas que atravessam a tela assemelha-se aliás às marcas de edição de um texto ou imagem, com a diferença fundamental de que estas não pretendem ocultar ou seleccionar o conteúdo que está por baixo. Quando muito, poder-se-ia dizer que existe a ideia subjacente de um conjunto de valores que deverão ser simbolicamente negados para afirmar algo em seu lugar. No caso desta obra, tal ruptura provavelmente refere-se ao afastamento da estética do fotorrealismo dos trabalhos anteriores de Morley, mas poder-se-ão ainda fazer outras leituras como a crítica ao regime do apartheid da África do Sul (Galpin, 1998). Porém, não é possível isolar a figura ou a cruz sem que o significado se altere: ambos os elementos, imagem e traço, estão intencionalmente em confronto numa dinâmica simbiótica. O objecto final só poderá assim ser lido como um todo.

Como tal, todos estes exemplos permitem delinear com clareza o potencial transgressivo da rasura na transformação de significado. Interessa pois compreender o modo como as circunstâncias em torno deste processo podem apresentar novas complexidades e campos de interpretação. Por outro lado, dever-se-á ainda analisar a importância do acto de “anulação” na rasura e que implicações é que este assume na leitura de um objecto. Tais serão alguns os temas abordados de seguida.

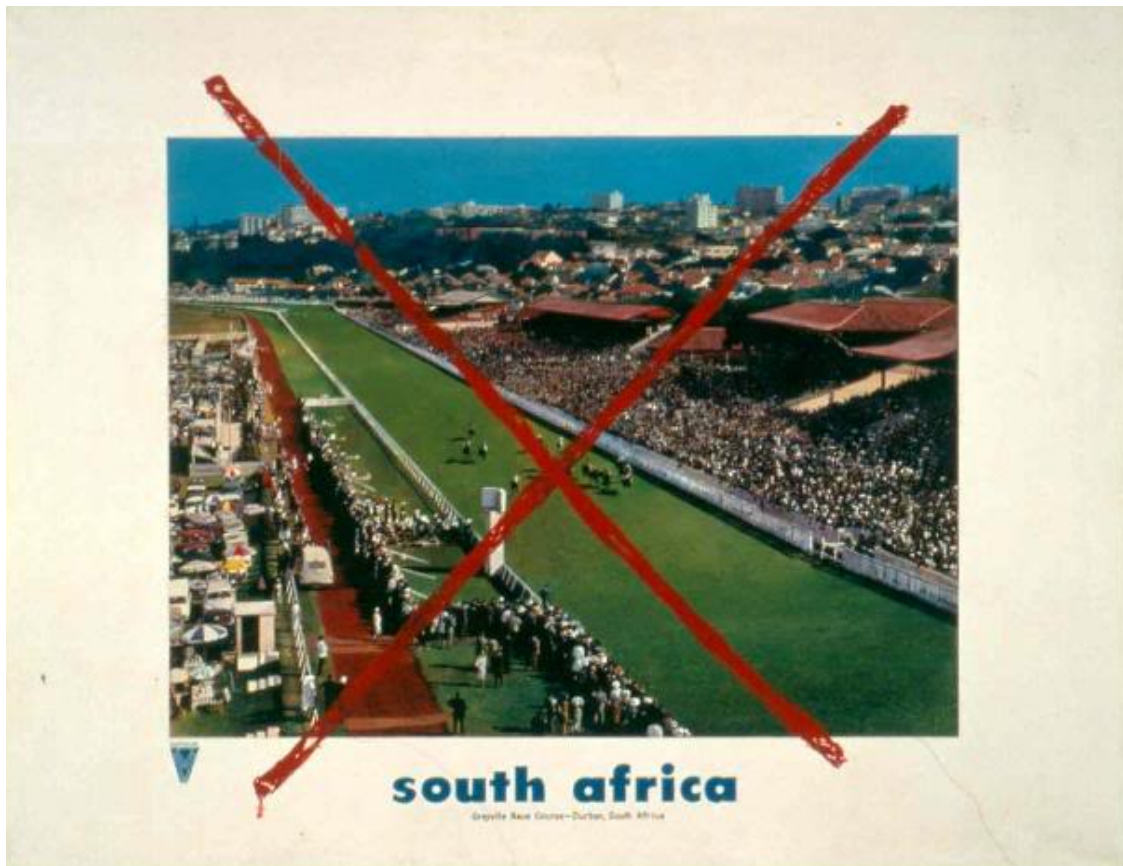


Fig. 8: *Race Track* de Malcom Morley (1970).

1.2. Anulação ou Transformação

A importância do contexto na percepção do objecto rasurado é pois fundamental para compreender por que motivo uma peça, ainda que com a finalidade de ser permanentemente eliminada ou ocultada, poderá ser recuperada e os seus elementos assinalados. Esta aparente contradição remete assim para uma das primeiras questões levantadas no início do capítulo: será a rasura um acto que conduz à extinção total ou existirá sempre um rasto espectral que permanece? E se a anulação absoluta não for possível, que propósito poderá esta acção comportar? Estas são pois algumas das questões que serão examinadas no seguimento do trabalho.

Em todos os exemplos práticos enunciados até ao momento, foram apresentadas obras onde - ainda que o conteúdo ocultado tenha perdido a sua visibilidade de forma total ou parcial - a marca da rasura permanece em evidência. Deste modo, poder-se-á argumentar que os objectos em causa não foram anulados mas antes transformados. Contudo, se algo for eclipsado da memória colectiva para sempre poder-se-á falar ainda em rasura? Para testar tal ideia é pois necessário avaliar um conjunto de circunstâncias históricas nas quais o intuito de extinguir um dado registo é levado a cabo de forma intencional e sistemática. Neste sentido, torna-se particularmente útil expandir a investigação não só do campo da rasura mas também para o domínio da destruição da arte e das práticas associadas à mesma.

A tentativa de extinção deliberada de um dado elemento pode, tal como foi observado, ser historicamente enquadrada em acções de censura ou iconoclastia. Um dos aspectos que estes dois impulsos parecem partilhar em comum (para além de partirem de entidades externas à produção do objecto) é o facto de estes estarem fortemente ligados à rejeição de um determinado capital simbólico. Isto é, a destruição da obra de arte é aqui levada a cabo por forma a negar não só o objecto em si mas ainda aquilo que este representa: os seus valores, ideias e autoridade. Assim, para clarificar de que modo é que a rasura poderá estar intimamente ligada à negação ou afirmação de poder, e que impacto é que isto poderá ter na supressão de certos objectos, é útil compreender a distinção entre estes termos e outras formas de destruição da obra de arte.

No caso da iconoclastia, esta pode ser tradicionalmente definida como uma “doutrina que não aceita o culto das imagens, como é prestada pela igreja”, como refere o *Dicionário da Língua Portuguesa* (Costa e Melo, 1998: 893). Esta definição,

ainda que relativamente limitada, remete no entanto para a origem histórica e semântica da palavra. O termo deriva do grego *eikón* (imagem) e *klásis* (acção de quebrar), significando literalmente “destruidor de imagens”, e é originalmente utilizado para descrever a devastação de ícones religiosos com base na crença de que a imagem constitui uma forma de idolatria. Este fenómeno é ilustrado pelo fotógrafo Gert Jan Kocken na sua série *Defacing*, na qual são representados vários objectos de arte sacra profanados durante o *Beeldenstorm*, numa vaga de actos iconoclastas que tiveram expressão na Holanda e em outros países protestantes no séc. XVI (fig. 9). As suas imagens testemunham um cenário desconcertante: estas revelam esculturas de santos mutiladas, pinturas riscadas, e retábulos desfigurados. Outros eventos históricos poderão, no entanto, ser considerados como expressões válidas de iconoclastia, enquanto rejeição de um determinado regime político e dos símbolos associados ao mesmo, como é disso exemplo a destruição massiva de obras de arte e monumentos que se seguiu à Revolução Francesa ou à queda da União Soviética. Infelizmente, tal prática continua ainda a ser parte da actualidade: entre alguns dos exemplos mais dramáticos dos últimos anos, encontra-se a destruição das estátuas dos Budas de Bamiyan em 2001 pelo regime Taliban (fig. 10), bem como do património histórico e arqueológico da cidade de Palmira pelo Estado Islâmico.

Do mesmo modo, as motivações que conduzem à censura de obras são em muitos aspectos análogas às da iconoclastia, na medida em que se procura suprimir não só o objecto mas ainda o conjunto de valores que este encerra, discordantes das normas e critérios estabelecidos pelo agente que censura. Existe, contudo, uma qualidade paradoxal inerente a estas duas práticas: negar a autoridade de uma obra é assumir, ainda assim, que esta detém poder. Esta contradição é assinalada por David Freedberg:

Qualquer acto de censura é também um acto de iconoclastia. [...] Medo da arte e amor pela arte são duas faces da mesma moeda. Investir demasiado emocionalmente num objecto é convidar desapontamento, insatisfação, e uma sensação de expectativa frustrada. [...] Censurar ou destruir uma obra é atestar o seu poder sobre o público. É assumir a sedução do objecto (seja esta sexual, política, ou ambas) e admitir que o que não deveria ter poder, efectivamente, o tem. (Freedberg, 2016: 67-68)



Fig. 9: *Annunciation, Swanden. Defacement 21 December 1528 (Defacing)* de Gert Jan Kocken (2004).



Fig. 10: Estátuas dos Budas de Bamiyan, antes e depois da sua destruição pelo regime Taliban (2009).

Freedberg faz também notar como a obra parece adquirir uma nova carga simbólica quando o elemento sob rasura é a figura humana, dando o exemplo de uma gravura de Erasmus de Roterdão presente numa cópia de 1550 do livro *Cosmographia Universalis*, cuja imagem se encontra desfigurada pelo risco do censor. Este acto é especialmente curioso pois sugere que não existe apenas o propósito de anular as ideias de Erasmus de Roterdão mas de obliterar por completo a sua presença como indivíduo: os seus olhos estão cobertos a negro, a boca selada, o corpo trespassado por riscos cruzados (fig. 11). Freedberg especula que esta destruição de determinados elementos faciais, que se verifica em múltiplos casos por todo o mundo, encontra-se profundamente sedimentada numa resposta neurológica do indivíduo ao atribuir características humanas a representações não-vivas. Só por este motivo se poderá compreender que se deseje a “morte” a objectos desprovidos de alma ou vida. Outro caso particularmente expressivo é o livro *Ten Years of Uzbekistan*, publicado por Alexander Rodchenko em 1934 e transformado, posteriormente, numa edição de artista por Ken Campbell e David King. Neste objecto, é possível verificar as imagens de vários oficiais caídos em desgraça ocultadas por camadas de tinta negra por pressão do regime soviético, deixando apenas as suas caras obscurecidas (fig. 12). Tais gestos de desfiguração representam assim uma violência extrema: ao procurar eclipsar algo ou alguém por completo da memória colectiva, a sua própria existência é virtualmente negada.

O crítico Brian Dillon resume a razão pela qual tais imagens assumem uma expressão tão grotesca: “Mais do que qualquer outra imagem, um rosto humano apagado permanece terrivelmente eloquente. De facto, um rosto não pode desvanecer por completo: este permanece suficientemente humano para horrorizar pela sua exacta falta de humanidade” (Dillon, 2006). A figura humana rasurada conduz ainda a uma reacção tão mais visceral, na medida em esta cria a ilusão de que o espectador poderá sofrer um destino semelhante à da representação profanada (Freedberg, 2016: 75). Tal tensão é explorada por alguns artistas contemporâneos, nomeadamente por Douglas Gordon na sua série *Self Portrait of You + Me*, no qual o artista utiliza retratos de figuras famosas parcialmente queimados (fig. 13).

Existem ainda outras formas de destruição da obra de arte que poderiam ser assinaladas, como por exemplo acções de vandalismo ou protestos motivados por causas políticas ou sociais, porém, os limites entre estes termos nem sempre são

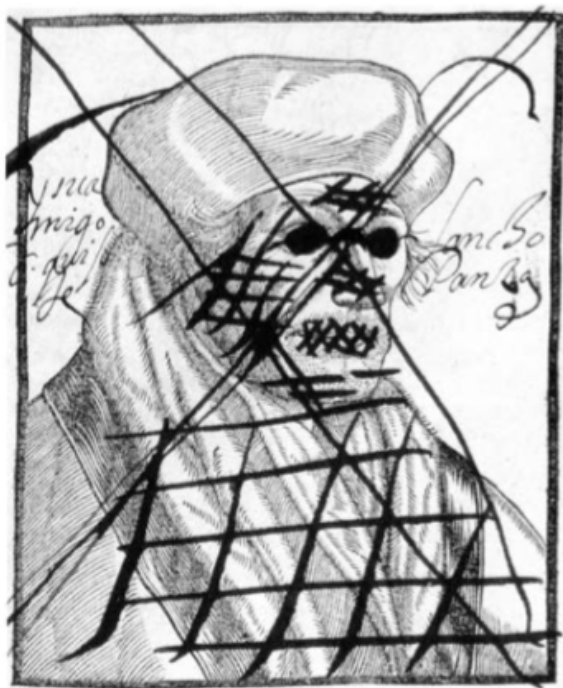


Fig. 11: Retrato de Desiderius Erasmus de Henry Holzmüller (a partir Hans Holbein o Novo), incluída no livro *Cosmographia Universalis* de Sebastian Münster, censurada com tinta negra (1550).

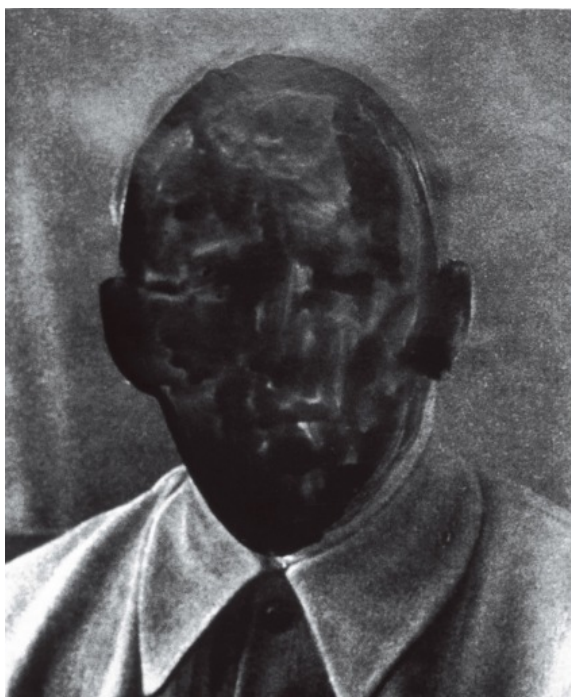


Fig. 12: Retrato de Akmal Ikramov, incluído no livro *Ten Years of Uzbekistan* de Alexander Rodchenko, censurado com tinta negra e posteriormente transformado em livro de artista por Ken Campbell e David King (1994).

possíveis de estabelecer com absoluta rigidez. Na sua obra, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Dario Gamboni assinala de que modo é que estas terminologias evoluem, esbatendo as suas fronteiras. Enquanto o termo “iconoclasta” surge originalmente no contexto da profanação e oposição a imagens religiosas, este é progressivamente expandido de modo a expressar a destruição de quaisquer imagens ou obras de arte com valor simbólico, como um ataque a “instituições veneradas e crenças estimadas, consideradas como falaciosas ou supersticiosas”. Por sua vez, o termo “vândalo” evoluiu para descrever a destruição de obras de arte e monumentos, sempre que tal acto é considerado como destituído de propósito ou de significado (Gamboni, 2012: 18).

Veja-se assim o caso do ataque à *Venus del Espejo* de Velázquez, executado em 1914 por Mary Richardson. Ao rasgar a tela do artista espanhol exposta na *National Gallery* com sete cortes de lâmina, Richardson procurava responder ao aprisionamento da sufragista Emmeline Pankhurst no dia anterior e chamar a atenção do público para a sua causa (fig. 14). Contudo este acto, e o contexto em que se insere, podem ser alvo de múltiplas leituras. Enquanto que os jornais da época rapidamente o classificaram como uma expressão de vandalismo, este pode ser também conotado como uma intervenção política contra o olhar patriarcal do nu feminino na arte (Myburgh, 2013: 7), como uma expressão de violência sexual (McKim-Smith, 2002: 31), ou até enquanto forma de iconoclastia no sentido mais lato do termo. A análise destes episódios permite assim um maior entendimento sobre as motivações por trás da rasura como destruição da obra de arte e sobre o seu foco: esta tanto pode ser direccionada simbolicamente ao autor do objecto, à cultura que produz tal objecto, à sua mensagem religiosa/política/social, ao tema representado, à forma como este é representado, ou até rejeitar qualquer razão aparente.

No entanto, a anulação absoluta de um dado elemento - não a sua destruição parcial, mas a extinção efectiva do mesmo - continua a ser um acto carregado de uma violência difícil de enquadrar. Autores, como Freedberg sugerem que uma das razões por trás deste desejo é a de assegurar que o que está morto (uma representação desprovida de vida) permanece morto e que das relíquias destruídas não será erguido um novo culto (2016: 83). Contudo, quando não restam quaisquer sinais do elemento rasurado, este deixa de poder ser interpretado, apagado permanentemente da história e da memória colectiva. Deste modo, ao longo da investigação, só serão



Fig. 13: *Self Portrait of You + Me (David Bowie)* de Douglas Gordon (2007).

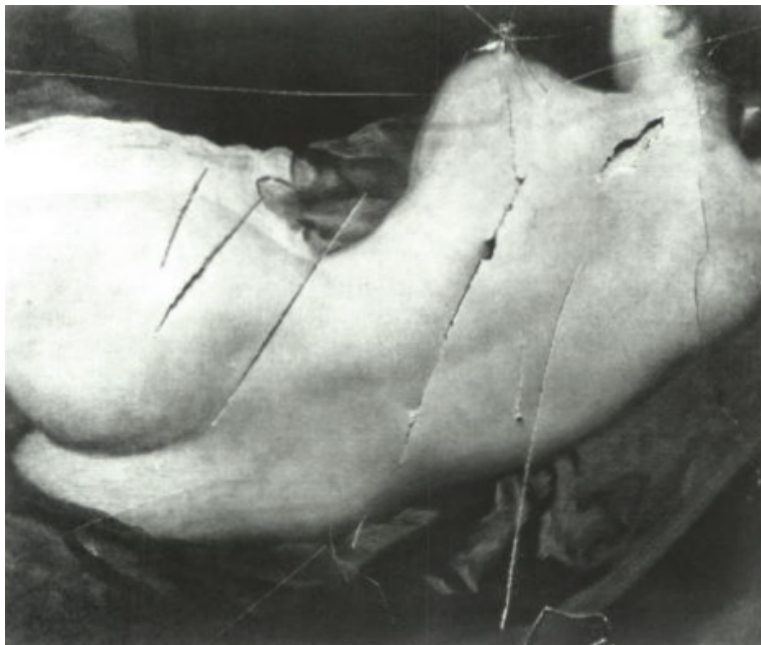


Fig. 14: Pormenor de *La Venus del Espejo* de Diego Velázquez, rasgado por Mary Richardson (1914).

considerados como objecto de estudo actos de rasura a partir dos quais resultem vestígios que possam ser comprovados. Isto significa que, por um lado, sempre que permanecer uma marca do elemento suprimido, não se poderá falar em verdadeira anulação mas antes num processo de transformação; por outro lado, se nada restar deste elemento também não se poderá demonstrar a sua existência, pelo que este não pertence ao âmbito da discussão proposta.

Os exemplos apresentados demonstram assim a relevância histórica da destruição sistematizada da obra de arte. Contudo, o estudo deste fenómeno a partir do séc. XIX e XX parece ser comparativamente escasso e disperso - algo que, especula Gamboni, poderá estar relacionado com a emancipação da arte enquanto actividade autónoma (2012: 10). Dito de outro modo, se os impulsos de destruição da arte poderiam antes ser atribuídos a causas religiosas, políticas ou sociais, com a teorização de uma “arte pela arte” qualquer agressão à obra parecerá desprovida de sentido. Enquanto a censura e iconoclastia procuravam tradicionalmente negar o poder de um objecto com base no pressuposto de que a arte representava a vida, com correntes artísticas que rejeitam activamente esta premissa é pois necessário uma nova análise do fenómeno (Freedberg, 2016: 68). É portanto fundamental, em primeiro lugar, compreender quais as novas motivações que presidem à destruição de arte e, de seguida, articular esta questão com uma outra tendência: a emergência de movimentos artísticos que assumem a destruição como parte integral do seu trabalho.

Já no subcapítulo anterior foram apresentados múltiplos autores que, de forma mais ou menos consciente, utilizam a rasura como parte intrínseca do seu processo criativo. Porém, de momento atente-se apenas a casos em que a destruição da obra é plenamente assumida e tornada elemento central. Um dos exemplos mais assinaláveis é o do alemão Gustav Metzger que, em Setembro de 1966, organiza o primeiro *Destruction Art Symposium*, uma conferência que reúne diversos artistas em Londres de modo a aprofundar o impulso destrutivo na arte. Metzger, que já em 1959 havia escrito o primeiro Manifesto de Arte Autodestrutiva, procurava incorporar novas formas de devastação da obra no seu trabalho, em resposta a uma sociedade já de si autodestrutiva e obsoleta. Um dos seus projectos mais icónicos, a aplicação de pinceladas de ácido numa superfície de nylon até a mesma se decompor (fig. 15) exemplifica bem o pensamento por detrás do trabalho do artista:

A questão fundamental, ao criar um buraco naquela superfície, é que este abriu uma nova vista sobre a catedral de São Paulo sobre o Tamisa. A arte autodestrutiva nunca foi meramente sobre destruição. Destroi-se uma tela e criam-se imagens. (Metzger em Jeffries, 2012)

Também por volta da mesma altura, Jean Tinguely desenvolve um conjunto de estruturas que levam esta premissa ainda mais longe, ao transferir a acção destruidora do artista para a própria obra de arte. Em *Homage to New York*, executado em Março de 1960 no jardim do *MoMA*, Tinguely cria um evento único ao pôr em funcionamento uma máquina de autodestruição: uma escultura criada a partir de diversos objectos do quotidiano e posta em movimento através de motores eléctricos, resultando na sua demolição e combustão (fig. 16). O que permanece deste mecanismo suicida, necessariamente imperfeito e disfuncional, é pois um conjunto praticamente irreconhecível de destroços. *Homage to New York* constitui assim o que John Fisher considera um acto de “destruição como modo de criação”. Isto é, uma obra que utiliza deliberadamente a aniquilação de um dado objecto, de modo a que dos seus vestígios não resulte qualquer forma capaz de ser submetida a julgamento estético (1974: 59). A definição de Fisher é bastante restritiva, contudo, esta poderá ser útil para categorizar várias formas de destruição abordadas ao longo do trabalho, em diferentes graus de proximidade com a ideia de criação artística. Assim, poder-se-ão estabelecer as seguintes situações:

1. A destruição da obra não serve, intencionalmente, um propósito criativo, como é o caso de actos de iconoclastia, censura ou vandalismo (não considerando, de momento, o modo como estes poderão ser recontextualizados por artistas);
2. A destruição da obra é parte do processo criativo, criando um objecto de fruição estética (como ocorre normalmente em acções de edição, selecção e aperfeiçoamento do trabalho artístico);
3. A destruição da obra é parte do processo criativo e tornada elemento central, criando um objecto de fruição estética;
4. A destruição da obra é parte do processo criativo e tornada elemento central, porém, não existe qualquer vestígio posterior, de carácter documental, que possa ser considerado um objecto de fruição estética.



Fig. 15: *Acid Action Painting* de Gustav Metzger (1961).

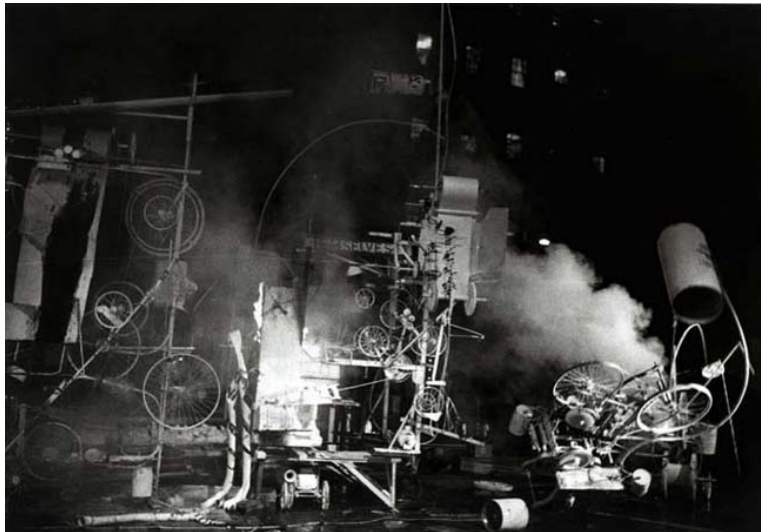


Fig. 16: *Homage to New York* de Jean Tinguely (1960).

Note-se que, dos quatro cenários descritos, só o último seria compatível com a classificação de Fisher. Outras questões devem ainda ser levantadas sobre o método do autor, nomeadamente quanto ao que constitui ou não um “objecto de fruição estética”. Como tal, para o efeito deste projecto, todas estas situações serão consideradas como demonstrativas do potencial da destruição na arte e da relação da mesma com a rasura.

A transferência da acção de rasura - do sujeito para o objecto - que se verifica em *Homage to New York* merece ainda uma reflexão mais prolongada. Isto significa que, embora Tinguely seja responsável pela concepção e construção da máquina em *HTNY*, este delega parte da sua autoridade ao permitir que seja a própria obra de arte a assumir o acto final de destruição. Isto coloca questões importantes sobre controlo e intencionalidade na rasura, bem como o modo como estes critérios poderão expandir a noção de criação artística. Tal ideia evoca ainda o trabalho de Leonel Moura, *Semente Marilyn*. Neste projecto, o artista português desenvolve um pequeno robot capaz de reagir aos estímulos de uma imagem, desenhando uma série de linhas por cima das reproduções de Marilyn Monroe de Warhol (fig. 17):

Na série em que utilizei como semente Marilyn de Warhol esta questão é bastante evidente. Os robots reagem simplesmente a um ambiente caracterizado por contrastes bastante bem definidos. Daí tendem a pintar nas áreas mais gráficas, ou seja, boca e olhos. [...] Da mesma forma não vejo as pinturas em série da Semente Marilyn como um manifesto destruidor, mas pelo contrário como a construção positiva de uma nova forma de arte, ou seja que assinala o fim da arte tal como a conhecemos e a abertura de um vasto campo para novas práticas artísticas. Humanas e não-humanas. (Moura, 2005: 28)

É pois deste confronto, entre uma expressão de inteligência artificial (moldada por um conjunto de regras pré-programadas) e outra obra, que é possível criar novas leituras. É também de assinalar a escolha do artista, que não será certamente accidental, de utilizar como base as reproduções de Warhol: um trabalho notabilizado por enfatizar o carácter impessoal da produção artística pela utilização da serigrafia. Como tal, embora seja sempre necessário um certo nível de intencionalidade na rasura, estes exemplos permitem alargar as possibilidades dentro deste campo.

Os casos apresentados demonstram pois o modo como diversos artistas contemporâneos integram a destruição da obra de arte enquanto elemento central ao seu trabalho. No entanto não deixa de ser interessante constatar como, apesar da

crescente utilização da rasura e de inúmeros apelos à destruição simbólica da arte, esta acção permanece relativamente confinada. Por outras palavras, a destruição de arte por artistas é, por regra, geralmente restrita: seja ao trabalho do próprio autor; o trabalho de outro artista mas com o consentimento ou colaboração do mesmo; ou a reproduções ou objectos considerados de pouco valor intrínseco (Gamboni, 2012: 266). Esta questão poderá ser explicada pois, apesar do desejo de transgressão da arte moderna e contemporânea, a destruição de uma obra original continua a ser considerada um acto profano - salvo notáveis excepções. O que separa assim este gesto de destruição, legitimado como parte do processo de criação artística, de um simples acto de censura, iconoclastia ou vandalismo?

Um dos melhores exemplos para expor o quão volátil é esta distinção é a obra de Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty Urn*. Esta peça, ainda que polémica, representa um dos trabalhos mais emblemáticos do autor, quando em 1995 este destrói uma urna da dinastia Han e regista o acto através de um tríptico de fotografias (fig. 18). A urna despedaçada, com cerca de dois milénios de existência e de incalculável valor cultural e histórico, foi assim classificada por muitos como vítima de um acto iconoclasta e uma perda irreparável. Contudo, o gesto do artista poderá ser ainda considerado como uma destruição simbólica das convenções do passado para que um novo presente se afirme e como crítica à supressão da história efectuada pela China maoísta. Actualmente, tal obra foi totalmente absorvida pela crítica e pelo mercado de arte, assumindo-se como um dos trabalhos mais determinantes da produção contemporânea. No entanto, quando em Fevereiro de 2014 Maximo Caminero destruiu um dos trabalhos de Weiwei - curiosamente outra urna da mesma época, repintada pelo artista - este acto foi rapidamente apontado como um caso de vandalismo (Jones, 2014). Caminero ficou assim, na sequência deste episódio, sentenciado a 18 meses de liberdade condicional, 100 horas de trabalho comunitário e obrigado a pagar uma indemnização no valor de 10.000\$. É, claro, possível argumentar a favor de Weiwei em termos puramente legais ou artísticos, porém este caso expõe as contradições sobre o que é considerada destruição como produção artística.



Fig. 17: *Semente Marilyn* de Leonel Moura (2005).



Fig. 18: *Dropping a Han Dynasty Urn* de Ai Weiwei (1995-2004).

Este exemplo remete ainda para outras situações análogas, como a profanação de uma das cópias de *Fontaine* de Marcel Duchamp ou o assalto a *Object to Be Destroyed* de Man Ray. Enquanto que no primeiro episódio um homem ataca o icónico *ready-made* do artista francês, urinando sobre o mesmo e atingindo-o com um martelo, no segundo, um conjunto de estudantes destrói a obra de Man Ray levando o artista a recriar a peça e a apelida-la - ironicamente - de *Indestructible Object*. Porém, o que é interessante notar nestes casos é que, fossem estes teoricamente consistentes, poderiam levantar questões fundamentais sobre os critérios de validação da arte contemporânea. Em particular, sobre o que acontece quando espectadores ou outros artistas procuram destruir obras que são, pela sua própria natureza, fundadas na ideia de negação. No caso dos *ready-made* tal interrogação ganha maior relevância, uma vez que estas peças pretendiam originalmente negar o valor de culto da obra de arte ao empregar objectos do quotidiano. A “dupla negação” que resulta deste actos obriga assim a novas considerações, como salienta por Gamboni:

As destruições planeadas devem efectivamente ser excepcionais, no entanto, estas apontam para a conclusão mais ampla de que o “vandalismo” anti-modernista poderá ser um contraponto não só lógico como também necessário à “iconoclastia” anti-tradicionalista do modernismo. (Gamboni, 2012: 286)

As ideias abordadas no decurso deste subcapítulo exploram assim a natureza destrutiva da rasura e a sua relação transformadora com o objecto. Isto significa que ao actuar sobre um dado elemento, ainda que com diferentes graus de intensidade, a rasura não poderá ser considerada como verdadeira anulação desde que permaneça um vestígio deste acto capaz de ser interpretado. É pois articulando estas dinâmicas que diversos artistas contemporâneos recorrem à rasura como elemento central aos seus trabalhos, expandindo a capacidade de esta criar novos significados. Desta forma, interessa analisar de seguida se a rasura poderá ser utilizada como uma destruição necessária para que um dado objecto possa ser regenerado, qual o impacto do retorno dos elementos suprimidos, e que relações de significado é que se poderão extrair destas ideias.

1.3. Retorno e Regeneração

Tal como foi observado, a tentativa de eliminação efectiva de um dado objecto é frequentemente comprometida pelo ressurgimento do elemento suprimido e pela apresentação das marcas da rasura na sua composição. Porém, se até ao momento foi possível examinar estas questões num plano histórico e artístico, por agora procurar-se-á expandir a investigação em torno da rasura para uma dimensão mais simbólica. Em particular, importa compreender de que forma as lógicas de destruição, de retorno e de regeneração estão alicerçadas no pensamento contemporâneo.

A ideia de anulação total - como negação da memória, do passado e da tradição - deve assim ser enquadrada no contexto do modernismo. Este período assume um papel crucial na redefinição da prática artística, não só enquanto momento histórico mas ainda como projecto utópico: o sonho de criar uma arte emancipada do peso e da herança do passado, de modo a afirmar um novo sistema de valores. Tal impulso tem as suas raízes no séc. XIX, com a emergência de vários autores em confronto com as academias e com o sistema de comercialização da arte. Não é pois de estranhar que se multipliquem os apelos - ainda que figurativos - à destruição de obras e instituições estabelecidas, como rejeição “iconoclasta” do passado (Gamboni, 2012: 257). A tradição assume-se portanto como obstáculo directo ao progresso, algo que deve ser destruído e ultrapassado para dar lugar ao presente e abrir caminho para o futuro. Tal desejo é plenamente confessado na viragem do séc. XX com o advento de vanguardas artísticas como o construtivismo ou o futurismo, que no seu manifesto apelava à demolição de “museus, bibliotecas [ou] academias de qualquer tipo” (Marinetti, 2009: 51).

Esta anulação simbólica é levada até às suas últimas consequências com a exploração do “vazio” na obra de arte, uma redução extrema de elementos que conduz à tela branca de Robert Rauschenberg em *White Paintings*; à pauta silenciosa de John Cage em *4'33"*; ou à galeria vazia de Yves Klein em *La spécialisation de la Sensibilité*. Verifica-se assim um desejo transversal ao modernismo de abolir as antigas convenções, através de um progressivo exercício de despojamento. Seja pela rejeição da representação na pintura, pela negação da composição musical, ou pela abolição do objecto como materialização física da obra, todos estes artistas testam os limites da prática criativa. Deste modo, a obra é transformada numa autêntica metáfora da *tabula rasa*: um espaço aparentemente nulo, desprovido de informação e memória,

onde só então é possível criar algo de novo. Este conceito será desenvolvido por múltiplos artistas nas décadas seguintes, com implicações substancialmente distintas:

A própria palavra é imprecisa na sua multiplicidade semântica. Quando se considera o vazio somos imediatamente confrontados com o nada, a ausência, o vácuo, o despojamento, o invisível e o inexprimível, com destruição e rejeição, e finalmente com negação - o vazio como o oposto da vida, como uma ausência de tudo. [...] A experiência do vazio não é o despojamento: não é sobre nada, nem é sobre ausência. Pelo contrário, é sobre um todo, no entanto um todo que não tem uma realidade visível. O vazio não tem uma conotação positiva ou negativa. Ele simplesmente é. (Copeland, 2009: 167)

Quando em 2009 o Mathieu Copeland procurou fazer uma retrospectiva sobre o tema no Centro Pompidou, recriando as obras de diversos autores que se debruçaram sobre a galeria vazia, esta resultou num estudo exemplar sobre as fronteiras da arte contemporânea. A exposição apresentava, à primeira vista, uma sucessão de salas sem qualquer obra visível para além da estrutura arquitectónica do museu e de algumas legendas. Cada espaço era assim, ao mesmo tempo, igual e radicalmente distinto entre si: ao atribuir diferentes relações de significado à galeria despida, os artistas imprimiram nela diversas leituras. Para Klein por exemplo, precursor desta experiência em 1958, um dos objectivos era suscitar no espectador uma nova “sensibilidade pictórica” (Riout, 2009: 43). Isto é, criar um ambiente imersivo no qual o indivíduo pudesse absorver a presença “indefinível” da obra de arte (fig. 19). A criação de uma retrospectiva sobre o vazio levanta, no entanto, inúmeros problemas. Esta questiona, em primeiro lugar, se é possível recriar obras imateriais e transpô-las para outro espaço, outro tempo, ou outro contexto sem que o seu significado se dissolva; por outro lado, esta põe ainda em causa a própria ideia de vazio. Ainda assim, cada um destes trabalhos revela a importância da destruição, da negação e da redução na produção artística do séc. XX. Do mesmo modo, também a história em torno da tela branca reflecte este desejo de anulação simbólica e marca um momento de viragem na história de arte, ao assumir-se enquanto espaço de ruptura na pintura. É pois importante analisar as origens deste fenómeno e de que modo é que estas se relacionam, amplamente, com a noção de rasura.

Quando o artista russo Kasimir Malevich cria em 1918 uma das obras mais emblemáticas do suprematismo, *White on White* - duas telas sobrepostas e pintadas em tons de branco (fig. 20) - este leva as premissas do abstraccionismo até às suas



Fig. 19: *La Spécialisation de la Sensibilité à l'État de Matière Première en Sensibilité Picturale Stabilisée, le Vide* de Yves Klein (1958).

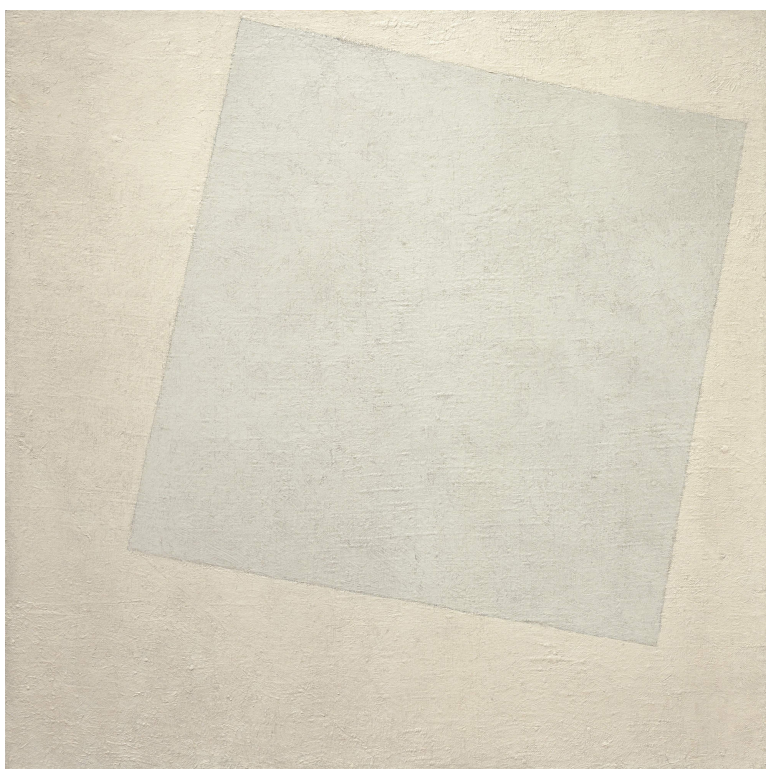


Fig. 20: *White on White* de Kazimir Malevich (1918).

últimas consequências. Livre da representação, da profundidade e até da própria cor como agente interveniente na pintura, a tela assume-se como plano simplificado, antecipando a emergência dos movimentos em torno do minimalismo e da arte conceptual. Malevich aproxima assim a pintura dos “limites da expressão, do silêncio para lá da linguagem e do vazio para lá da imagem” (Jakovljevic, 2009: 187). Será porém graças ao artista americano Robert Rauschenberg que a tela branca ganhará plena autonomia, com a sua série *White Paintings* de 1951. Neste trabalho, Rauschenberg aplica várias camadas de tinta branca sobre a tela, cuidadosamente espalhadas em rolo de modo a que o traço do artista seja praticamente irreconhecível. Esta série enfatiza pois um ponto adicional em relação à obra de Malevich: que ao despojamento da obra, soma-se a negação da subjectividade impressa do indivíduo.

Autores como Malevich ou Rauschenberg lançam assim as fundações para repensar a tela branca enquanto objecto artístico em pleno direito, resultando em inúmeras transformações e leituras da mesma nas décadas seguintes (Brennan, s.d.). Esta assume-se como dispositivo de negação de valores como a representação, a subjectividade, a tradição ou a história; contudo, poder-se-á falar num acto de rasura, num sentido estrito? Como resposta a esta questão, Klara Lidén criou uma série *Sem Título* de posters pintados, nos quais a artista intervém directamente no espaço público, utilizando como palco das suas intervenções cartazes publicitários que serão posteriormente cobertos de tinta branca (fig. 21). Existe assim um afastamento dos exemplos anteriormente enunciados, uma vez que a autora se distancia da tela enquanto forma pura, despojada, aparentemente intocada, e circunscrita ao estreito círculo entre o atelier e a galeria. Tal acto está carregado de implicações políticas e sociais uma vez que a artista parece questionar a legitimidade destas mensagens comerciais, a sua relação com o espectador, e a sua exposição no espaço público. Esta obra assume ainda a densa camada de cartazes que permanecem acumulados na base da tela como autênticos sedimentos urbanos. Se Rauschenberg tornava as suas telas despojadas de qualquer marca expressiva, para Lidén a força do seu trabalho está precisamente em afirmar as camadas que permanecem debaixo da superfície. Outros exemplos poderiam ser dados de artistas que assumem a tela branca como rasura de um dado objecto. É o caso da peça de Ignasi Aballí, *Correcció*, na qual o autor apaga o seu reflexo num espelho utilizando apenas um corrector, resultando numa superfície branca e opaca (fig. 22). Este projecto cria portanto relações com a



Fig. 21: *Sem Título (Poster Paintings)* de Klara Lidén (2010).



Fig. 22: *Correcció* de Ignàcio Aballi (2001).

ideia de perda de identidade e com uma noção de “erro” que deverá ser corrigido (uma associação que é reforçada pelo título da obra e pela utilização de tinta correctora branca), porventura em referência à ilusão criada pela imagem reflectida.

É ainda de notar que a tela branca parece assumir uma carga simbólica suplementar, como superfície regeneradora. Isto é, como espaço de negação mas também de renovação de um ciclo. No catálogo da sua exposição sobre *White on White*, Malevich apelava o espectador para “nadar no livre abismo branco, com o infinito adiante” (Zhádova, 1982: 57), uma ideia que ilustra bem a relação da tela branca como lugar onde o “infinito” é espelhado. A esta dimensão de plenitude, acresce a metáfora da superfície branca enquanto lugar de génese de toda a criação artística, um espaço em potência à espera de ser novamente inscrito. Deste modo, a tela branca pode actuar não só como dispositivo de ruptura, como tem sido historicamente o seu papel, mas também como ferramenta de rasura e de renovação.

A noção de que é necessário um processo de destruição para que se crie algo de novo é pois, como foi possível verificar, central às lógicas do modernismo. Tal ideia é enfatizada por Walter Benjamin no seu texto *Der destruktive Charakter*, publicado em 1931, no qual o autor fala deste carácter que “converte em ruínas tudo o que existe, não pelas ruínas, mas pelo caminho que as atravessa” (2004: 217). No entanto, terão sido estes movimentos plenamente sucedidos? Tudo o que a “anulação absoluta” parece revelar é que permanece sempre um vestígio do tempo ou do espaço que se pretende negar (Dillon, 2006). Tal acontece pois a negação nunca representa o “nada”: esta é uma antítese que tem como base um referente directo, uma resposta que se opõe a um passado pré-existente sem nunca o abolir por completo. Como tal, mesmo com a destruição de um determinado sistema de valores, os vestígios do passado continuam a moldar o presente e o que parece “vazio” ou “nulo” revela-se, na verdade, um espaço carregado:

Isto acontece porque a negação nunca pode ser livre dos antigos valores, ou dos novos. A negação não é de facto nada. A negação toma a forma de rasura de um conjunto particular de valores positivos. Se esses valores fossem diferentes, então a negação seria diferente. Isto significa que os novos valores que se desenvolvem após a rasura, por sua vez são influenciados pelo conjunto particular de valores do original. (Galpin, 1998)

Tais ideias remetem, assim, para algumas das conclusões já extraídas no decorrer da investigação: que durante um acto de rasura, o que é reprimido é frequentemente transformado e não anulado. Por outras palavras, se o elemento “sob rasura” for o passado, este nunca será totalmente eliminado mas antes reconfigurado. O que estes movimentos de vanguarda provam é que a negação conduz à criação de algo novo por cima do que já existe, expandindo as possibilidades da arte contemporânea. Esta questão é abordada por Arthur Danto no seu ensaio *The Artworld*, onde o autor sugere que os critérios de valor da obra devem ser sempre interpretados considerando o seu oposto e ampliando, deste modo, a leitura que resulta do objecto artístico (1964: 583). É por este motivo que a abstracção não extinguiu a pintura figurativa, que o *ready-made* não eliminou a tela, que o minimalismo coexistiu com o traço do expressionismo. A rasura deve ser compreendida - tanto como acção concreta, como processo simbólico - enquanto um acto de destruição regenerador. Ou seja, enquanto destruição necessária para transformar algo e afirmar novos elementos, criando a possibilidade de confronto entre o que existia e o que passa a existir. Esta representa assim uma anulação simulada, uma “encenação teatral da morte” desenvolvida para que “se crie um novo conhecimento sobre os próprios processos de morte e de rasura” (Galpin, 1998).

Uma das obras que melhor materializa este paradoxo é o emblemático *Erased De Kooning Drawing* de Rauschenberg. Ao procurar apagar meticulosamente um desenho de De Kooning até deste não restar nada mais do que uma folha aparentemente lisa (fig. 23), Rauschenberg recria simbolicamente a relação entre o artista e o “mestre” que o precede. Ou seja, uma relação na qual o mestre actua, ao mesmo tempo, como poderosa influência mas também como símbolo do poder instituído que deverá ser cancelado para dar lugar a uma nova geração. Esta obra vive ainda da ambiguidade deixada pelo apagamento imperfeito do original, sugerindo o poder remanescente do passado no presente. Existe pois uma atitude simultânea de reconhecimento e revolta contra a história.

Foi então possível estabelecer, até ao momento, alguns paralelos entre a rasura como destruição simbólica e as bases da do pensamento contemporâneo. Contudo, tal ideia - que o desejo de anular algo é contrariado pelo retorno do elemento suprimido - pode ainda ser transportada para outros campos, nomeadamente para o domínio da psicanálise e das teorias de Freud. Ao demonstrar que a repressão de

memórias não se traduz numa anulação absoluta das mesmas mas em alterações significativas no inconsciente, Freud comprova que a rasura deixa quase sempre uma marca latente: ainda que esta se traduza em processos neurológicos. Um dos trabalhos que ilustra bem esta relação é o ensaio *Notiz Über den Wunderblock*, no qual o psicanalista austríaco compara os mecanismos da mente humana com um objecto de criança (o “bloco mágico”) no qual é possível escrever e apagar múltiplas vezes.

O dispositivo a que Freud se refere é, aliás, de uma simplicidade extrema: este consiste numa placa de dupla película, na qual é possível escrever fazendo pressão com um estilete e apagar tudo descolando a folha de cima. Segundo Freud, este instrumento é particularmente interessante pois concentra em si duas funções distintas: por um lado, a capacidade ilimitada de inscrever nova informação no mesmo espaço; por outro, a possibilidade de tornar esta informação permanente (1996: 258). Tal sucede pois, apesar do desaparecimento da escrita na película visível, todas as marcas algumas vez feitas ficam gravadas de forma indelével na camada inferior. Freud conclui assim que a mente funciona de forma análoga ao “bloco mágico”, através de um sistema perceptual que utiliza uma camada protectora capaz de filtrar impulsos externos, e de uma camada “inferior” capaz de receber e armazenar estes estímulos. Tal comparação torna-se pois útil, no contexto da investigação, ao demonstrar de que forma um elemento suprimido ou tornado invisível poderá assumir um papel fundamental na preservação e manutenção da memória.

A ideia da rasura como expressão do inconsciente, representação de uma memória fragmentada ou manifestação de episódios traumáticos (Christov-Bakargiev, 2012: 5-6) é aliás explorada por vários autores e artistas. Tal relação é abordada com particular eloquência por Joseph Kosuth na sua obra *Zero & Not*, na qual o artista utiliza diversos textos de Freud trespassados por uma espessa linha negra (fig. 24). Contudo, em vez de omitir por completo a informação, Kosuth cobre apenas as palavras parcialmente, de forma a que estas permaneçam ainda relativamente legíveis e que o sentido do texto não se perca na sua totalidade. Kosuth parece assim assinalar que a mensagem ocultada retorna sempre à superfície, uma questão que vai directamente ao encontro das ideias já abordadas.

Existe ainda uma característica assinalada pelo “bloco mágico” que deverá ser alvo de reflexão mais aprofundada: o confronto, na mesma superfície, de diversos níveis de significado. Se, numa primeira observação, o objecto descrito por Freud demonstra



Fig. 23: *Erased De Kooning Drawing* de Robert Rauschenberg (1953).



Fig. 24: *Zero & Not* de Joseph Kosuth (1989).

como o estrato superior se mantém aparentemente intocado após cada reutilização, é na camada inferior que é possível discernir as diversas marcas acrescentadas ao longo do tempo. É pois necessário compreender de que modo é que um elemento rasurado opera, por um lado, enquanto dispositivo de regeneração e, por outro, como espaço de sobreposição e de conflito entre múltiplas camadas de informação. Tais questões serão assim centrais para desenvolver o trabalho e para aprofundar um outro objecto capaz de incorporar estas ideias: o palimpsesto.

Um palimpsesto pode ser definido, num sentido literal, como "pergaminho cujo manuscrito os copistas medievais raspavam para sobre ele escreverem de novo, mas do qual se tem conseguido, em parte, fazer reaparecer os caracteres primitivos" ou, metaforicamente, enquanto "texto que existe sobre outro" (Costa e Melo, 1998: 1209). A origem da palavra deriva do grego e significa "raspar de novo", o que por sua vez remete para as associações já estabelecidas no início do capítulo sobre o conceito de rasura e a sua ligação a este gesto. Muitos dos palimpsestos que sobreviveram até à actualidade derivam da Alta Idade Média, algo que poderá ser explicado pela escassez de materiais durante este período e pela extensiva reutilização de outros suportes escritos, em particular do pergaminho pela sua qualidade e durabilidade. Assim, a prática de apagar um documento para depois escrever sobre ele, tornou-se generalizada na Europa Medieval. Contudo, nem todos os registos originais desapareceram de forma irreversível. Em alguns casos, a tinta retornou à superfície com a passagem do tempo, permitindo o reconhecimento dos conteúdos antes omitidos. É neste sentido que reside a riqueza do palimpsesto: enquanto dispositivo que concentra e sobrepõe camadas distintas, criando a partir delas novas leituras. Existe pois uma profundidade - de informação, de tempo e de significado - que se confronta na superfície aparentemente plana da página (Dillon, 2006). Deste modo, é possível retirar duas conclusões. Uma é que o palimpsesto depende de uma estrutura relativamente linear: inscrever, rasurar e inscrever de novo (Galpin, 1998). Outra é que este confronto, esta leitura de mensagens justapostas, revela mais sobre o objecto do que a interpretação individual de cada conteúdo.

Torna-se então útil analisar, de seguida, um conjunto de situações nas quais é possível identificar a estrutura do palimpsesto e as lógicas por trás da rasura como sobreposição. Objectos como o "bloco mágico" ou a tabula rasa (uma superfície de cera, utilizada originalmente pelos romanos para inscrever texto) recorrem, de forma

genérica, ao mesmo tipo de acção que está na base dos palimpsestos. Isto é, são mecanismos que permitem escrever e apagar algo múltiplas vezes no mesmo suporte, utilizando a rasura como parte de um processo de constante renovação. Esta fórmula poderá ser ainda extrapolada para o contexto das artes plásticas. Tal situação é, aliás, relativamente frequente no meio artístico com a reutilização parcial ou total de telas, de forma a criar novas composições por cima das anteriores; um fenómeno que tem sido estudado com maior rigor graças aos significativos avanços tecnológicos das últimas décadas. Tome-se pois como exemplo um dos quadros de Van Gogh, *Grasgrond*, datado de 1887. Nesta obra o autor flamengo parece cobrir a tela com um estudo de erva e flores, porém, sob a sua superfície permanece oculto o retrato de uma mulher camponesa datada de dois anos antes (fig. 25). Esta descoberta só foi possível recorrendo a um processo inovador de raio-x que permite descodificar a obra omitida e os pigmentos utilizados originalmente (Radowitz, 2008). No entanto, estas camadas poderão ainda surgir à superfície por desgaste do tempo, como é disso exemplo a obra de Velázquez *Felipe IV A Caballo*, onde é possível discernir um conjunto de esboços espectrais das patas de um cavalo, sugerindo as correcções feitas gradualmente na composição (fig. 26).

Estes casos são assim uns entre muitos, ao longo da história da arte, de pinturas modificadas pelo próprio autor ou por outros artistas, provando como a rasura sempre esteve integrada no processo criativo e de que forma a sobreposição de elementos contraditórios no mesmo plano origina novas leituras. Todavia, será que estas situações ainda se inserem na estrutura inicial do palimpsesto de inscrição/rasura/reinscrição? O que se verifica nestes quadros é que os artistas acrescentaram uma camada excedente de tinta sem tentar remover a composição original. Dito de outro modo, a rasura foi feita por mera adição e sobreposição de elementos, e não pela subtracção do estrato anterior. Este fenómeno sucede, como explica Richard Galpin, porque os actos de rasura e de reinscrição são fundidos num só: “Isto significa que o terceiro estágio, a reinscrição, deu origem ao segundo estágio, a rasura, em vez de ser a rasura que dá origem à reinscrição” (1998). A lógica original do palimpsesto é assim sublimada, provando que a inscrição directa sobre um registo já existente pode constituir um acto de rasura. Esta acção pode ter resultados significativamente distintos. Em alguns trabalhos, a camada inferior é totalmente ocultada da superfície: isto é, os diferentes conteúdos não se confrontam explicitamente



Fig. 25: Pormenor de *Grasgrond* de Vincent Van Gogh, com retrato de mulher sob a superfície da tela, revelado por técnica de raio-x (2008).



Fig. 26: Pormenor de *Felipe IV A Cavallo* de Diego Velázquez, com esboços sob a superfície da tela, revelados pelo desgaste do tempo (1635).

no mesmo plano, como é o caso da já referida tela de Van Gogh. Noutras situações, no entanto, esta fusão é clara criando novas relações de ambiguidade.

Tal é o caso de obras como a de Idris Khan, *Every... Page of the Holy Quran*, bem como as séries de Glenn Ligon, *Stranger*. Em ambas as situações os artistas recorrem à sobrecarga de várias camadas de informação, resultando numa rasura parcial dos seus conteúdos e tornando-os praticamente ilegíveis. Esta indistinção por acumulação é central ao trabalho de Khan, através de uma meticulosa técnica na qual o fotógrafo sobrepõe múltiplos frames num só momento atribuindo-lhes uma qualidade espectral única. Em *Every... Page of the Holy Quran* tal método não é excepção, com cada página do livro sagrado do Islão representada na mesma superfície, de modo a revelar a sua composição subjacente (fig. 27). Por outro lado, na série *Stranger* de Glenn Ligon o que sobressai não é natureza etérea das obras mas antes a sua “materialidade”, uma justaposição violenta em que a palavra é obstruída pela sua própria carga excessiva e pelas texturas utilizadas (fig. 28). A obra de Ligon emprega excertos do texto de James Baldwin, *Stranger in a Village*, reflectindo sobre questões em torno da construção de identidade e invisibilidade do homem negro na América.

As lógicas de justaposição ganham ainda uma nova dimensão ao passarem da saturação do negativo e da tinta para outros *media*. Exemplo disso é a série *Theaters* de Hiroshi Sugimoto, na qual o artista japonês reúne um conjunto de fotografias a preto e branco de diversos cinemas americanos, utilizando longas exposições capazes de capturar a duração do filme na sua totalidade (fig. 29). O resultado é assim de uma qualidade assombrosa: perante a escuridão das salas, a projecção é transformada numa imensa tela branca incandescente, um espaço carregado de uma aura hipnótica. Todavia, o poder das fotografias de Sugimoto não reside apenas na qualidade magnética destas imagens mas ainda pelo que é possível extrair delas. Ao colapsar cada frame de um filme sobre si próprio, Sugimoto reduz o cinema à sua condição embrionária enquanto ilusão e projecção de luz. Como tal, esta obra representa uma síntese perfeita entre a depuração da tela branca e a sobrecarga do palimpsesto.

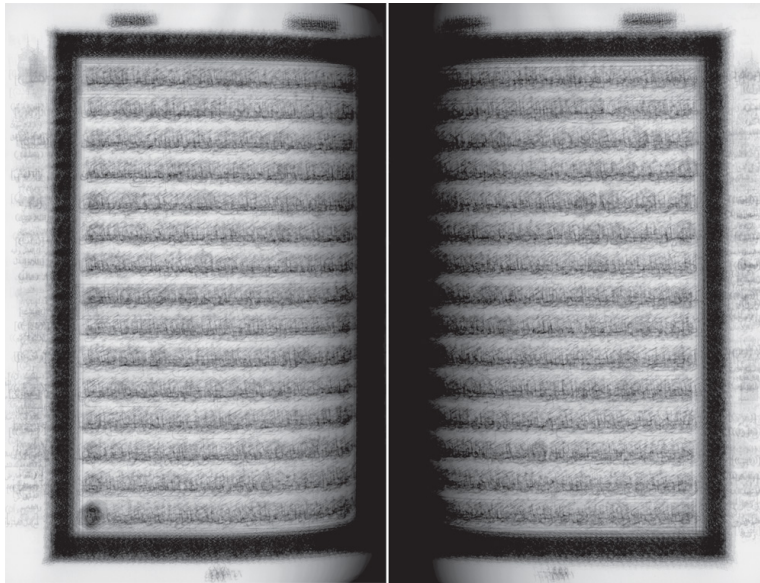


Fig. 27: *Every... Page of the Holy Quran* de Idris Khan (2004).

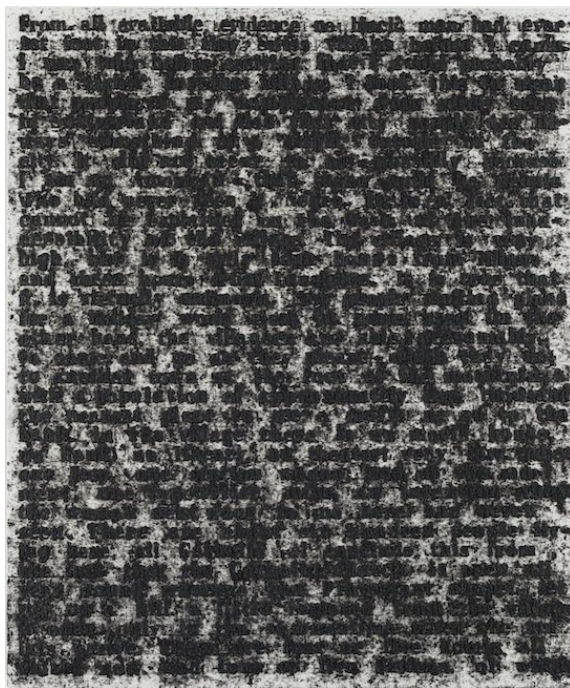


Fig. 28: *Stranger #51* de Glenn Ligon (2011).

As salas de cinema são construídas enquanto palcos de ilusão. Mas nas fotografias igualmente perturbadoras e belas de Sugimoto, estes interiores são introduzidos como metáforas. [...] O ecrã está vazio e, como tal, este pode ser interpretado como o “todo” das imagens possíveis ou como o “nada” enquanto veículo de ilusão. (Belting, 2000: 8)

Outra obra que explora a sobreposição no cinema é a série *Photographs of Films* de Jason Shulman, nos quais o artista utiliza um processo análogo ao de Sugimoto para capturar filmes condensados numa única fotografia. No entanto, ao contrário do artista japonês, Shulman foca-se apenas na tela e não no espaço à volta desta, tirando partido da cor e das formas reveladas pela composição do filme (fig. 30). Este efeito de saturação parece ainda materializar o quadro descrito por Honoré Balzac no seu conto *Le Chef-d'Oeuvre Inconnu*, no qual o artista Frenhofer (levado pela sua ânsia de criar uma obra perfeita) termina com um borrão indistinto de tinta no qual apenas se reconhece um pé do modelo (1966: 73); uma ilustração apropriada da transformação pelo excesso como anulação simbólica. Estes trabalhos demonstram assim como a obra de arte se poderá assumir como reinterpretação do palimpsesto, enquanto espaço de acumulação e de confronto. Tal ponto é particularmente importante pois, por um lado, este representa um contraste radical em relação às noções de vazio, de despojamento e de subtração apresentadas anteriormente; por outro lado, este permite antever de que modo é que mecanismos como a sobrecarga, a saturação ou o ruído poderão actuar em complementaridade com a rasura, como irá ser comprovado pelo desenvolvimento do trabalho de projecto.

Deste modo - seja pelo pela carência de elementos ou pelo seu excesso - a rasura revela-se como um processo central à prática contemporânea. Um processo de destruição regeneradora, que produz novas qualidades no objecto. Que é fortalecido pelo retorno dos vestígios suprimidos. Que, em suma, expande as possibilidades de interpretação ao pôr em diálogo o ausente com o presente, o passado com o agora, a invisibilidade com a visibilidade.



Fig. 29: *Akron Civic, Ohio (Theaters)* de Hiroshi Sugimoto (1980).



Fig. 30: *The Wizard of Oz (Photographs of Films)* de Jason Shulman (2016).

2. Interpretar um Objecto sob Rasura

2.1. Interpretação Literária e Filosófica

Ao longo do último capítulo foi então possível determinar qual o papel da rasura na transformação de significado de um dado objecto, e de que maneira é que esta poderá ser apropriada pela prática artística. No entanto, se até ao momento a investigação incidiu sobre o objecto rasurado, importa agora compreender como funcionam estes processos de interpretação e explorar, brevemente, algumas das suas implicações no interior do campo literário e filosófico. É pois neste sentido que será desenvolvida de seguida a técnica de *sous rature*, desenvolvida por Martin Heidegger e de Jacques Derrida, e de que forma é que esta se articula com as ideias já estabelecidas ao longo da presente investigação.

Esta técnica será introduzida pela primeira vez por Heidegger no seu texto *Über "Die Linie"* (mais tarde publicado como *Zur Seinsfrage*), um ensaio adereçado a Ernst Jünger que procura reflectir sobre o estatuto do niilismo, no qual o autor irá submeter a palavra "Ser" sob rasura. Para este efeito, Heidegger risca deliberadamente o termo com uma cruz, deixando tanto a palavra como o seu cancelamento visíveis e pondo estes dois elementos em confronto explícito no corpo do texto (fig. 31). Note-se que a acção de Heidegger não se diferencia substancialmente de outras marcas de rasura já estudadas, porém, este acto é plenamente assumido pelo filósofo e incorporado em edições posteriores do texto, pelo que é necessário analisar a fundo as suas implicações teóricas.

Para compreender os temas explorados em *Über "Die Linie"* é pois necessário, antes de mais, criar um breve enquadramento da obra. Esta surge como resposta a um texto homónimo de Ernst Jünger lançado poucos anos antes, que questionava se o sujeito se encontrava num período crítico da história de "consumação do niilismo" e se este período crítico - esta linha - poderia ser ultrapassada (Blok, 2011: 194). A metáfora visual da linha é aliás central a estes dois trabalhos. Contudo, se para Jünger esta representa um momento de charneira, para Heidegger não interessa tanto "olhar através da linha" mas "para a própria linha representada" (1999: 292 e 294). Dito de outro modo, Heidegger argumenta que a linha simbólica de que fala Jünger não poderá ser atravessada ou transposta, como algo exterior ao sujeito, pois o próprio ser humano situa-se na linha - é parte dela (1999: 311). Isto significa que para falar na

questão do niilismo é preciso compreender, em primeiro lugar, “a questão do Ser” (Blok, 2011: 194). Tais ideias poderão parecer particularmente abstractas sem um conhecimento prévio sobre a teoria destes autores e da sua herança filosófica, no entanto, estas revelam a preocupação de Heidegger em repensar o Ser. Assim, o Ser deverá ser submetido não só a uma rasura literal da palavra, mas ainda dos seus pressupostos teóricos:

Do mesmo modo, uma reflexão mais prolongada sobre esta questão leva-nos a escrever Ser apenas da seguinte maneira: ~~Ser~~. A rasura desta palavra assume inicialmente apenas um papel preventivo, nomeadamente, o de prevenir o hábito praticamente inerradicável de representar o Ser como algo posicionado algures por si próprio, e só ocasionalmente experienciado presencialmente pelo ser humano. [...] O ser humano não só se posiciona *dentro* da zona crítica da linha. Ele próprio - mas não de forma independente, e especialmente não sozinho - é esta zona e portanto é a linha. [...] Neste caso, no entanto, a possibilidade de um *trans lineam* e de tal atravessamento colapsa. (Heidegger, 1999: 310-311)

A rasura assume assim, no presente contexto, diversas finalidades. Em primeiro lugar, esta sinaliza que o termo em uso é impreciso e que por isso deverá ser questionado e submetido a uma nova reflexão. Esta abordagem parece ser aplicada de forma a colmatar as limitações impostas pela própria língua e a sua impossibilidade de resolver determinados problemas filosóficos (Heidegger, 1999: 306). Heidegger utiliza portanto as “ferramentas da velha linguagem” e põe este conceito sob rasura, pois “criar novas palavras é correr o risco de esquecer o problema ou acreditar que este se encontra resolvido” (Spivak em Derrida, 2016: xxxiii). Em segundo lugar, a utilização do Ser sob rasura permite veicular, simultaneamente, valores de presença e ausência (Quinn, 2016: 77). Este ponto é particularmente interessante pois põe em causa uma certa tradição filosófica ocidental que privilegia presença e afirmatividade, e que Heidegger pretende disputar. Por outro lado, esta ideia revela ainda a qualidade ambígua da rasura, como dispositivo capaz de concentrar e exprimir valores (aparentemente) contraditórios. Assim, o ~~Ser~~ não deverá ser interpretado como o oposto ou o negativo de Ser, mas antes como um termo auto reflexivo.

O autor esclarece ainda a este propósito que “a marca desta rasura não pode, contudo, ser apenas a marca negativa da rasura”, pois ela “aponta, antes, para as quatro regiões criadas pelo cruzamento de linhas e pela sua reunião no local onde estas se intersectam” (1999: 310-311). Ora, uma tradução literal deste excerto torna-se aqui impossível, a começar pela inexistência de uma palavra em português que

descreva o acto de riscar uma cruz sobre uma palavra, equivalente ao termo *cross out* ou *Durchkreuzung* no original (que aqui traduzi apenas como “rasura”). No entanto, poder-se-á ainda argumentar que este trecho aponta para um último ponto: a rasura - neste caso, a marca do X - como “posicionamento” do Ser. Este aspecto deverá ser considerado apenas como hipótese, já que tal ideia não é explicitamente assumida no ensaio. Todavia, a importância do posicionamento do Ser assume-se como uma das questões centrais ao trabalho de Heidegger, e mesmo em *Über “Die Linie”* o filósofo declara que um dos seus principais objectivos é “pensar para além deste local da linha e assim localizar a linha” (1999: 292). Deste modo, se a linha de que Heidegger fala representa o espaço onde o Ser e o Nada se intersectam, então é possível que ao riscar o Ser com uma cruz o autor procurasse marcar este posicionamento, ainda que de forma simbólica (Quinn, 2016: 77). Num texto carregado de metáforas visuais, é pois especialmente interessante que Heidegger utilize a imagem das “quatro regiões criadas pelo cruzamento de linhas e pela sua reunião no local onde estas se intersectam”, como marca desta sinalização.

Poder-se-á assim dizer que *Über “Die Linie”* lança as bases para uma prática sistematizada da rasura no discurso filosófico, um instrumento capaz de moldar o pensamento e de repensar conceitos estabelecidos. Não obstante, é curioso notar que esta técnica teve originalmente um alcance limitado: esta raramente se voltará a repetir na obra de Heidegger, e mesmo este ensaio continua a assumir um estatuto relativamente marginal no seu corpo de trabalho. A redescoberta deste método e a sua popularidade deverão, assim, ser atribuídas a outro filósofo: o francês Jacques Derrida, que expande o conceito de *sous rature* (um termo que literalmente se traduz como “sob rasura”) enquanto prática central à desconstrução da linguagem. Para compreender então o que significa exactamente a técnica do *sous rature*, atente-se à definição dada por Gayatri Spivak - tradutora e autora do prefácio da edição inglesa de *Of Grammatology* de Derrida - que estabelece uma das análises mais lúcidas e compreensivas sobre o tema:

Impreciso e no entanto necessário. O meu dilema é análogo de uma certa exigência filosófica que compele Derrida a escrever *sous rature*, o qual traduzi como “sob rasura”. Isto significa utilizar uma palavra, riscá-la, e de seguida imprimir tanto a palavra como o seu cancelamento. (Uma vez que a palavra é imprecisa, ela é rasurada. Uma vez que ela é necessária, ela permanece legível). (Spivak em Derrida, 2016: xxxi)

O *sous rature* designa assim a utilização da rasura sobre a palavra, de modo a exprimir termos convencionalmente aceites ao mesmo tempo que se questiona as suas premissas e autoridade. Existe pois uma estratégia consciente - um exercício de constante desconstrução e revisão - na qual se deverá “aprender a usar e apagar a nossa linguagem” simultaneamente (Spivak em Derrida, 2016: xxxvi). Tais ideias são pois, como é possível verificar, fortemente marcadas pelos princípios e pela teoria Heideggeriana, uma influência determinante no trabalho filosófico de Derrida. Contudo, se a Heidegger interessava colocar o Ser sob rasura, para Derrida não são apenas determinados conceitos que deverão ser submetidos a este processo mas a própria linguagem e todo o seu sistema de significação (Stryck, 2001: 114). Tal ideia é particularmente importante para compreender a noção de *sous rature*, já que esta não poderá ser entendida apenas como uma expressão física da rasura - salvo algumas excepções, que serão assinaladas - mas antes num sentido mais amplo, como metáfora (Galpin, 1998). É portanto necessário analisar os casos em que esta marca é plenamente assumida no trabalho de Derrida, para de seguida expandir sobre as suas implicações simbólicas no interior da teoria desconstrutivista.

A publicação original da obra *De La Grammatologie*, editada por *Les Éditions de Minuit*, assume esta rasura explícita em pelo menos duas instâncias: quando Derrida afirma que “*que le signe ~~est~~ cette ~~chose~~ mal nommée, la seule, qui échappe à la question institutrice de la philosophie: «Qu’est-ce que...=?»*” (1997: 31) e no subcapítulo “*Le dehors ~~est~~ le dedans*” (1997: 65). Tal como Heidegger, também Derrida utiliza uma cruz por cima das palavras, de forma sinalizar a rasura e a manter o texto por baixo delas ainda legível (fig. 32). Contudo, ao examinar um exemplar em português da mesma obra, *Gramatologia* da *Editora Perspectiva*, é possível verificar que esta marca surge apenas de forma parcial: “o signo é esta coisa mal nomeada, a única que escapa à questão instauradora da filosofia «O que é...?»” (1973: 22) e “O fora é o dentro” (1973: 53). É assim possível observar que, enquanto que no segundo excerto a rasura surge em ambas as versões da palavra “~~est~~/é”, no primeiro caso tal não acontece. Este aspecto é curioso pois sugere que, quer por mero erro tipográfico quer por opção do tradutor, a rasura raramente se revela como marca tangível no papel. De que se fala então, quando se fala de *sous rature*? A definição de Spivak oferece algumas pistas sobre esta questão, todavia, é necessário uma análise mais detalhada.

lung auf. Diese wird jetzt das F
n das Sein bedacht wird, das in
aufgegangen ist. Dementspreche
blick in diesen Bereich das »Sein«
schreiben: das ~~Sein~~. Die kreuzwe
nächst nur ab, nämlich die fast
»das Sein« wie ein für sich stehe
chen erst bisweilen zukommen

Fig. 31: Pormenor de página de *Über "Die Linie"* de Martin Heidegger, utilizando a marca da rasura sobre o texto (1959).

uestion de l'essence, au « tu est
u signe ne peut être déterminée
n ne peut contourner cette répo
ême de la question et commen
ette ~~chose~~ mal nommée, la seule
stitutrice de la philosophie : «
Ici, en radicalisant les concepts
e, d'évaluation, de différence et to

Fig. 32: Pormenor de página de *De La Grammatologie* de Jacques Derrida, utilizando a marca da rasura sobre o texto (1997).

Quando o linguista suíço Ferdinand de Saussure, considerado o pai da semiologia moderna, define no seu *Curso de Linguística Geral* que o signo é sempre constituído por dois elementos - significado e significante - este argumenta que a relação entre eles é puramente arbitrária (1995: 124). Ou seja, não existe qualquer ligação natural entre uma palavra e aquilo que ela designa. Por outro lado, Saussure salienta ainda que o valor de um signo é criado pelas “diferenças entre ele e os outros elementos da língua” (1995: 199): isto é, por aquilo que o signo não é. Quer isto dizer que, tanto a nível da representação (significante) como da ideia (significado), a linguagem é constituída por relações de diferença e contraste e não pelo valor intrínseco do signo, como unidade individual. Assim, Saussure conclui que a arbitrariedade e a diferença são duas qualidades correlativas fundamentais, que dominam toda a língua (1995: 199).

Ora, Derrida irá partir destes princípios e expandi-los. Para o filósofo francês, as observações de Saussure devem ser conduzidas até às suas últimas consequências lógicas, de forma a considerar “todo o processo de significação como um jogo formal de diferenças” (Derrida, 2001: 32) e a colapsar por completo a relação binária de significado/significante. A este processo Derrida chama de *différance*:

Trata-se de produzir um novo conceito de escrita. Pode-se chamá-lo *grama* [*gramme*] ou *différance*. O jogo das diferenças supõe, de fato, sínteses e remessas que impedem que, em algum momento, em algum sentido, um elemento simples esteja *presente* em si mesmo e remeta apenas a si mesmo. Seja na ordem do discurso falado, seja na ordem do discurso escrito, nenhum elemento pode funcionar como signo sem remeter a um outro elemento, o qual ele próprio, não está simplesmente presente. Esse encadeamento faz com que cada “elemento” - fonema ou grafema - constitua-se a partir do rastro [*tracé*], que existe nele, dos outros elementos da cadeia ou do sistema. [...] Não existe, em toda a parte, a não ser diferenças e rastros de rastros. (Derrida, 2001: 32-33)

Este excerto desenvolve portanto diversas ideias e conceitos fundamentais na teoria de Derrida. Enquanto que Saussure reconhece que o significado deriva das diferenças entre um elemento e outros dentro do sistema, Derrida compreende que a *différance* actua dentro dos próprios elementos, dismantelando a estrutura do signo (Atkins, 1983: 17-18). Como tal, o signo deverá ser revisto e submetido a uma nova reflexão. Por outras palavras, este deverá ser posto “sob rasura”. A rasura é pois, por um lado, puramente metafórica; esta simboliza o processo de desconstrução da linguagem e das suas relações de significado. Por outro lado, esta é também literal; lembre-se da frase “*le signe est cette chose mal nommée*” que deveria ter sido traduzida

como “o signo é esta ~~coisa~~ mal nomeada”. Tais exemplos permitem, assim, demonstrar o potencial da rasura como ferramenta activa na interpretação do discurso literário e filosófico.

A rasura do signo poderá ter ainda implicações mais profundas se se considerar, à semelhança de Heidegger, que os valores de presença e afirmatividade veiculados pela linguagem deverão ser questionados. Tal ideia é particularmente clara quando Derrida afirma que é impossível que “em algum momento, em algum sentido, um elemento simples esteja *presente* em si mesmo”. Isto deve-se, em primeiro lugar, à natureza peculiar do signo do qual “metade «nunca está ali» e a outra metade «nunca é aquilo»” (Spivak em Derrida, 2016: xxxv). Em segundo lugar, se a língua depende de um movimento perpétuo de diferença, no qual um signo deverá sempre remeter para algo para além dele próprio, então a possibilidade de alcançar um significado ou presença estável é adiada indefinidamente (Atkins, 1983: 17). Nada resta, assim, senão “diferenças e rastros de rastros”.

Ora este rastro, este *trace* no sentido original, é aqui fundamental. Este corresponde ao vestígio deixado no signo pelos outros elementos. Algo que, como já foi possível verificar, “não é uma presença, mas o simulacro de uma presença que se desloca, se transfere, se reenvia” e que não tem lugar pois “o apagamento pertence à sua estrutura” (Derrida, s.d.: 62). Assim, a rasura para Derrida não assinala uma presença perdida mas simplesmente a impossibilidade de presença. (Stryck, 2001: 114). A noção de *trace* é ainda particularmente relevante, no contexto da investigação, pois esta demonstra a possibilidade de criação de significado a partir de um movimento de constante “oscilação” entre presença/ausência, sem nunca se situar por completo. Poder-se-á assim argumentar que a interpretação de rasura (seja ela de que forma for, e não apenas no interior da teoria desconstrutivista) depende sempre deste movimento de oscilação permanente: entre a expectativa natural por presença, e a busca por um elemento ausente que nunca se revela na sua totalidade. As ideias de *trace* e de *différance* são ainda úteis para compreender o processo de significação da rasura como algo necessariamente relacional, marcado pela diferença e pelo contraste entre outros elementos. Por outras palavras: a rasura não tem qualquer valor intrínseco, pelo que só poderá referenciar algo para além dela mesma.

As teorias e ferramentas da desconstrução permitem pois, como foi possível verificar, expandir as possibilidades de interpretação da rasura. Estas tiveram

particular expressão no contexto do pós-modernismo, tendo sido transferidas por muitos autores para o domínio das artes plásticas. Fred Orton, por exemplo, faz uma extensa análise sobre a obra de Jasper Johns e a sua utilização da rasura, à luz das teorias de Derrida (1989). Contudo, existem diversos problemas que surgem de uma interpretação exclusivamente desconstrutivista, pelo que esta não deverá ser aplicada de forma rígida na leitura ou construção da obra de arte. Em primeiro lugar, o mecanismo do *sous rature* deriva de um campo essencialmente literário e filosófico, que nem sempre poderá ser traduzido na prática artística. Ou seja, ainda que esta técnica seja útil para compreender de que modo a rasura poderá moldar activamente a interpretação de um texto, existem determinadas exigências teóricas do *sous rature* que ultrapassam o simples acto de riscar a palavra, seja de forma efectiva ou simbólica. Em contrapartida, é ainda importante respeitar a autonomia do próprio objecto artístico sem o submeter a interpretações forçadas, lembrando que existe “uma ténue linha entre assinalar uma leitura desconstrutiva da arte, ou sugerir que existe uma estratégia desconstrutiva a operar dentro da obra” (Galpin, 1998).

Em segundo lugar, uma vez que o ênfase do *sous rature* é dado à linguagem que se pretende desconstruir e não à expressividade plástica da rasura, isto significa que o elemento suprimido - seja este texto ou imagem - deverá permanecer parcialmente legível. Este aspecto é reforçado por Derrida quando afirma que a rasura “apaga-se conservando-se legível, destrói-se dando a ver a ideia mesma do signo” (1973: 29), e revela a importância do jogo de desfazer/preservar do autor. Tal ideia exclui por isso, à partida, diversos trabalhos que recorrem à ocultação completa do material de origem para produzir significado, limitando assim as possibilidades desta investigação. Por fim, ainda que seja possível encontrar vários artistas que utilizam a rasura de forma a questionarem a linguagem, esta nem sempre segue os pressupostos filosóficos da desconstrução de impedir a criação de novas estruturas hierárquicas e binárias. Dito de outro modo: mesmo que a rasura se possa assumir como dispositivo de ambiguidade e de tensão (um espaço de oscilação permanente entre presença e ausência), poucos são os trabalhos que levam tal ideia até às últimas consequências ao manter estas relações de opostos desconstruídas. Compreender as limitações deste método e tirar partido das suas ideias é, portanto, fundamental para criar uma leitura informada da rasura.

2.2. Modelos de Interpretação Artística

A teoria desconstrutivista fornece pois uma série de ferramentas que poderão ser utilizadas na interpretação da rasura. Tais metodologias estão, no entanto, subjugadas a um determinado enquadramento teórico e filosófico, pelo que estas nem sempre são aplicáveis no campo das artes plásticas. Como tal, é necessário propor um novo modelo de interpretação. Isto é, um conjunto de linhas orientadoras capazes de guiar o espectador perante um objecto (e em particular, uma obra de arte) sob rasura. Deste modo, a interpretação da rasura não deverá ser considerada como uma fórmula rígida, mas moldar-se de acordo com seu objecto de estudo e a respeitar a integridade da peça. Para este efeito será proposto um quadro de análise, dividido em três planos:

1. Análise linear: O que é visível e invisível?
Qual a mensagem expressa pelo que não foi rasurado?
2. Análise contextual: Porque foi o objecto rasurado?
Quem esteve envolvido no processo de rasura e com que intenção?
3. Análise plástica: Como foi o objecto rasurado?
Que leituras surgem das suas qualidades plásticas e qual a autonomia da imagem?

A conjugação destes três planos procura, assim, expandir as leituras que poderão ser extraídas a partir de um objecto rasurado. Comece-se então por definir o que se entende por uma análise linear. Esta constitui um primeiro plano de interpretação, uma leitura que determina quais os elementos que permanecem visíveis e quais os que se encontram encobertos num determinado objecto. Uma vez que a rasura afecta as condições de visibilidade e legibilidade de uma parte sobre o todo, é natural que o olhar do observador seja conduzido para o que está em evidência. Por outro lado, a utilização frequente da rasura como dispositivo de exclusão cria a percepção imediata (embora nem sempre correcta) de que o elemento suprimido é de menor relevância. Deste modo, numa análise linear, o sujeito tem tendência a interpretar o que *não* está sob rasura. Esta análise corresponde, pois, a uma observação criada num primeiro momento; algo que permite fazer sentido de um objecto através dos seus elementos visíveis. Tal abordagem é ainda especialmente eficaz no discurso escrito, pela sua estrutura linear.

Tome-se então como exemplo o manuscrito de George Orwell de *1984*, já abordado no decurso do trabalho, contendo inúmeras passagens rasuradas com revisões do autor. Na frase de abertura da obra é possível ler: “*It was a [bright] cold, ~~blond~~ day in ~~early~~ April, and [the clocks] ~~a million radios~~ were striking thirteen*” (fig. 2). O excerto revela quais as passagens que Orwell pretendia modificar, através da linha que corta o texto, e quais as alterações propostas, pelos apontamentos a caneta do autor (aqui representados por meio de parênteses rectos). Como tal, o sentido lógico que é retirado da frase, e que consta na publicação final de *1984*, é definido pelo que não está rasurado: “*It was a bright cold day in April, and the clocks were striking thirteen*”. Esta leitura é, todavia, bastante limitada. Uma análise linear nada diz sobre os elementos suprimidos, sobre as circunstâncias que os envolvem, ou até sobre a marca que os oculta. Em suma, esta permite delinear e identificar a rasura mas nunca incide directamente sobre ela. É pois necessário ir mais longe e compreender a importância do contexto na transformação de significado: é neste sentido que se deverá falar, de seguida, numa análise contextual.

Tal análise é crucial para compreender várias das ideias desenvolvidas ao longo desta investigação. Esta permite determinar (entre outras coisas) se a rasura assume uma posição de marginalidade, de destaque, ou de ambiguidade conforme o contexto em que se insere. As passagens rasuradas de *1984* são pois, mais uma vez, exemplo deste fenómeno. Por um lado, estas são relegadas para uma condição periférica e rejeitadas pelo autor, como parte da edição natural da obra. Por outro lado, estas poderão assumir-se como mais valia quando apresentadas ao público, revelando excertos inéditos que documentam o processo criativo do escritor. O contexto é, assim, determinante na leitura da rasura. Contudo, esta questão poderá ser ainda aprofundada com maior rigor. Neste caso, poder-se-á afirmar que existe uma discrepância notória entre a intenção do autor de rasurar os textos e a apresentação final destes manuscritos ao público. Tal acontece pois o objecto rasurado nem sempre resulta de uma acção individual coerente, mas antes de um complexo processo colectivo. Por outras palavras, este poderá conter a marca subjectiva (e por vezes contraditória) de múltiplos agentes: o sujeito que cria o objecto, o sujeito que rasura o objecto, o sujeito que apresenta o objecto rasurado, e o sujeito que interpreta o objecto rasurado. Estas questões são pois fundamentais para examinar noções de autoria, intencionalidade e autoridade numa obra.

No caso dos manuscritos originais de Orwell, o escritor é responsável simultaneamente pela criação do objecto e pela sua rasura. Existe, assim, uma intenção clara de excluir determinados elementos e de os substituir por outros mais apropriados (algo que é reforçado pelo facto do autor raramente preservar os seus esboços). No entanto, quando estas passagens rasuradas são incluídas na reedição do livro, *Nineteen Eighty-Four - The Facsimile of the Extant Manuscript*, tal intenção é revertida; a rasura é pois resgatada do seu estatuto marginal, assumindo uma nova relevância na leitura do objecto. Como tal, uma análise contextual permite determinar quem são os intervenientes neste processo, de que modo é que estes afectam as condições de produção e de recepção de uma peça rasurada, e quais as suas motivações.

Por fim, a leitura de um objecto rasurado deverá ainda prever um último plano de análise: uma análise plástica. Isto significa que a marca da rasura é interpretada pelas suas qualidades intrínsecas (forma, composição, técnica, suporte utilizado etc.) e pelo modo como estas se articulam entre si. Esta análise é ainda especialmente adequada à prática artística, uma vez que a obra de arte exerce um certo grau de autonomia enquanto objecto de fruição estética. Isto é, uma obra é capaz de exprimir valor, independentemente de qualquer mensagem explícita que esta contenha ou de um conhecimento prévio sobre as circunstâncias que a envolvem. A análise plástica permite, portanto, que o sujeito crie novas relações sensíveis com o objecto. Observe-se então alguns casos que ilustrem melhor estas questões.

Os apontamentos de Orwell, analisados até ao momento, de pouco servem nesta situação; a rasura é aqui completamente subordinada ao texto, sem reflectir qualquer preocupação estética ou conceptual na aplicação da linha sobre a palavra. Existe, contudo, uma outra publicação de *1984* que poderá ser examinada como caso de estudo, pelo modo como esta explora as potencialidades plásticas da rasura. É este o caso da capa concebida por David Pearson e editada pela *Penguin*, para a colecção *Great Orwell*, na qual são utilizados dois rectângulos negros para cobrir o título da obra e o nome do autor (fig. 33). A escolha desta forma é, pois, perfeitamente calculada de modo a evocar no leitor a repressão do discurso, um dos temas centrais do livro. Porém, um exame mais cuidadoso do objecto revela que a palavra nunca desaparece por completo: esta é antes destacada em relevo na página, de forma quase imperceptível, produzindo um jogo deliberado de ocultação e revelação. Deste modo, uma análise plástica permite determinar quais as qualidades expressivas de uma peça.

Este tipo de análise é ainda especialmente eficaz para comparar obras entre si, criando relações de semelhança e contraste, a partir de múltiplas técnicas, suportes e materiais. Assim, é possível sistematizar a rasura, por um lado, como parte de um processo de adição: seja pela obstrução de um texto, pela linha ou mancha (ex: *Redaction Paintings* de Jenny Holzer; *The O Mission Repo* de Travis Macdonald; *Zero & Not* de Joseph Kosuth; *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* de Marcel Broodthaers; *The Ghost Write Series* de Candice Breitz; *Breach of Contract* de Daniel Lefcourt, fig. 34); pela obstrução de uma imagem, pela linha ou mancha (ex: *Ten Years of Uzbekistan* de Ken Campbell e David King; *My Life Is Going to Change* de Patrícia Almeida; *Blackout* de Willem Oorebeek, fig. 35); ou pela acumulação e sobreposição de múltiplos elementos na mesma superfície (ex: *Stranger* de Glenn Ligon; *Every Page* de Idris Khan; *Theaters* de Hiroshi Sugimoto; *Photographs of Films* de Jason Shulman; *Cópia: Dia Um* de Edith Derdyk, fig. 36); entre outros.

Por outro lado, a rasura também poderá ser compreendida como um gesto de subtracção: pela manipulação e remoção de elementos de um texto ou imagem (ex: *Map Not to Indicate* de Art & Language; *Freeing the Horizon* de Marina Abramovic; *Don't Call Us, We'll Call You* de Meir Gal; *Blank Signs* e *Country Cityscapes* de Ed Ruscha; *We're Black and Strong* de Glenn Ligon, fig. 37); pela manipulação e remoção de elementos de um vídeo ou película de cinema (ex: *Deanimated* de Martin Arnold; *The Long Count – Rumble in the Jungle* de Paul Pfeiffer; *Ghost Rider* de Jeannette Ehlers, fig. 38); pelo acto de apagar de elementos de uma dada superfície (ex: *Erased De Kooning Drawing* de Robert Rauschenberg; *Another Misspent Portrait of Etienne de Silhouette* de Christian Capurro; *Pensar em Algo Que Será Esquecido para Sempre* de Leila Danziger; *Ommage 2.1. – À La Recherche du Temps Perdu* de Jérémie Bennequin fig. 39); ou pelo acto de cortar, rasgar ou queimar elementos de uma dada superfície (ex: *Self Portrait of You and Me* de Douglas Gordon; *A Void* de Joseph Havel; *Between the Lines* de Boussard-Reifel; *Craterform* de Leo Fitzmaurice; *Tropos* de Ann Hamilton; *The Tree of Codes* de Jonathan Safran Foer, fig. 40); entre outros.

Estes são, pois, apenas alguns dos exemplos que demonstram o vasto potencial da rasura e a sua aplicação nos mais diversos campos. Dever-se-á assim, de seguida, utilizar algumas destas obras como caso de estudo, de modo a criar uma leitura mais aprofundada dos objectos e a testar os vários planos de análise desenvolvidos neste subcapítulo. Para este efeito, serão examinados cinco trabalhos que partilham algumas

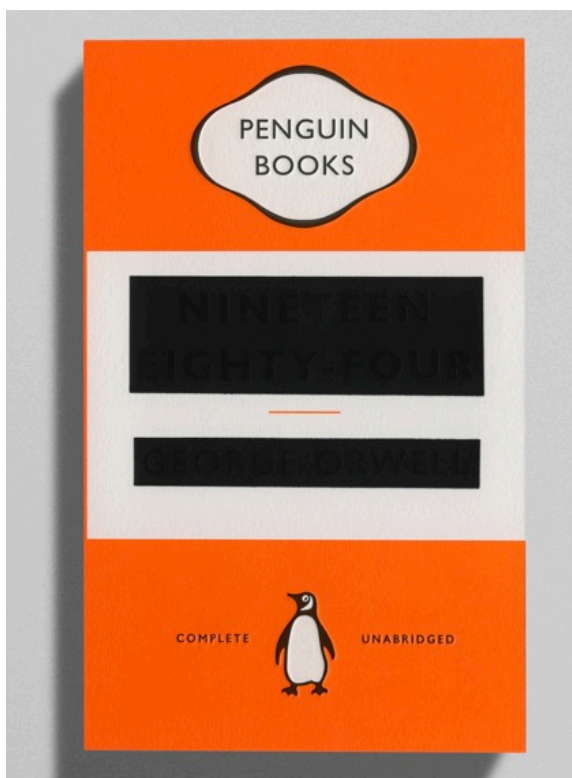


Fig. 33: Capa de *1948* concebida por David Pearson (2013).



Fig. 34: *Breach of Contract* de Daniel Lefcourt (2006).

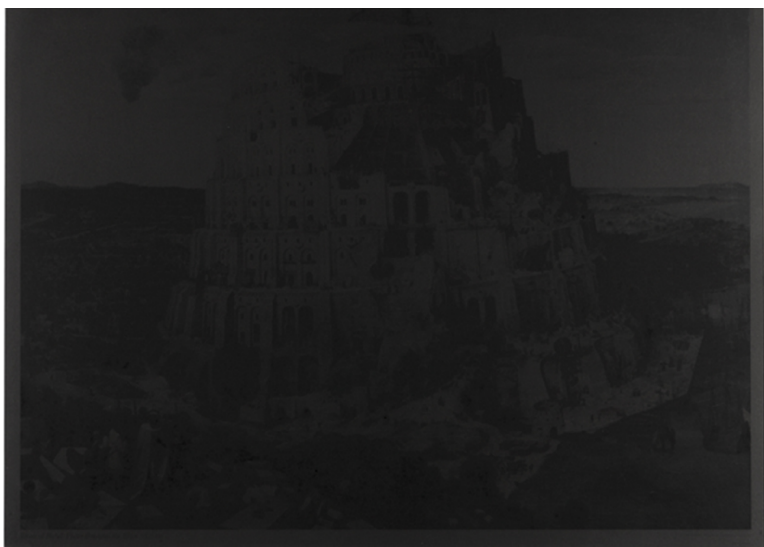


Fig. 35: *Toren van Babel (Blackout)* de Willem Oorebeek (2003).

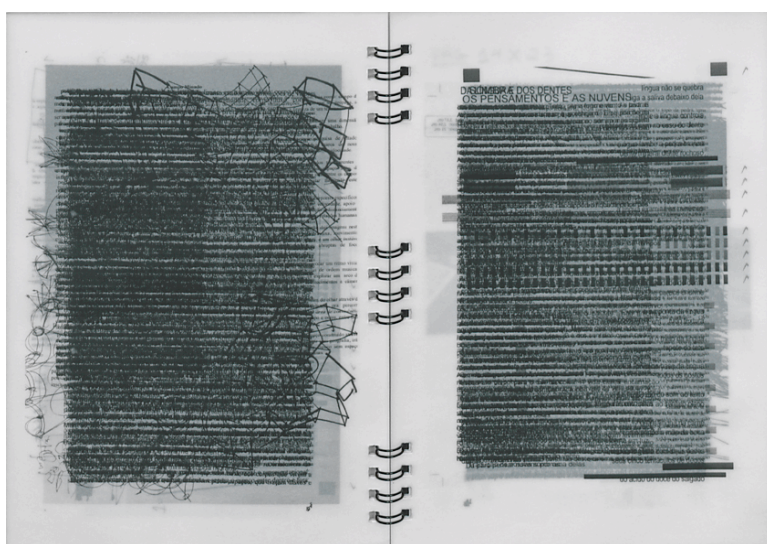


Fig. 36: *Cópia: Dia Um* de Edith Derdyk (2010).



Fig. 37: *We're Black and Strong* de Glenn Ligon (1996).



Fig. 38: *Ghost Rider 6* de Jeannette Ehlers (2000-2003).

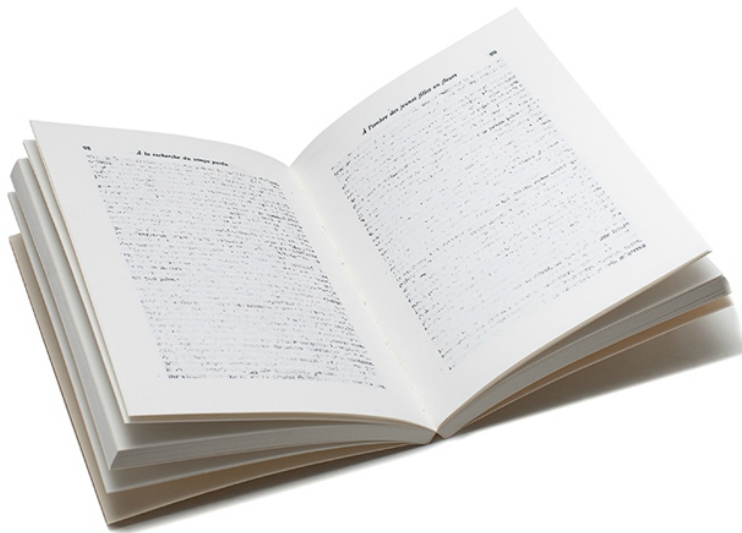


Fig. 39: *Ommage 2.1. – À La Recherche du Temps Perdu* de Jérémie Bennequin (2013).

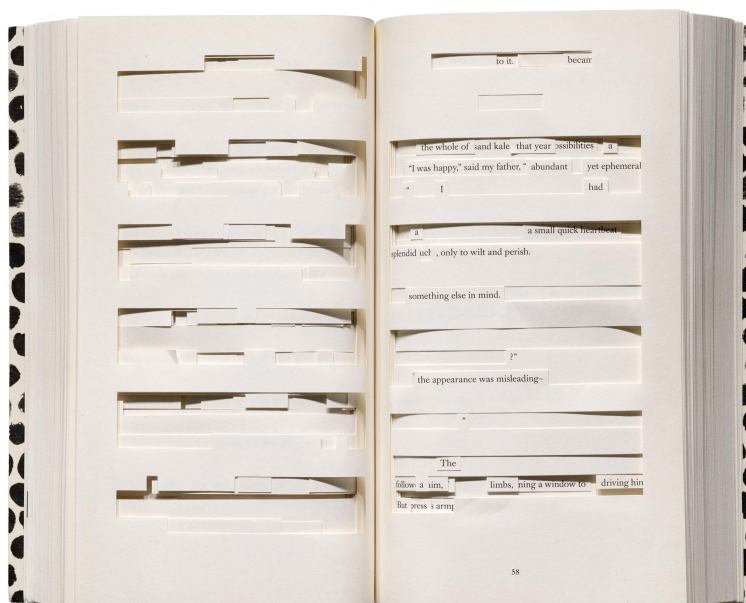


Fig. 40: *The Tree of Codes* de Jonathan Safran Foer (2010).

semelhanças formais entre si (pela utilização da barra negra da rasura), mas que resultam em leituras profundamente distintas: *Redaction Paintings* de Jenny Holzer; *The O Mission Repo* de Travis Macdonald; *Zero & Not* de Joseph Kosuth; *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* de Marcel Broodthaers; e poema *Sem Título* de Man Ray.

2.2.1. Jenny Holzer: Redaction Paintings

Na série *Redaction Paintings* de Jenny Holzer, já abordada ao longo desta investigação, a artista transforma documentos censurados pelo Estado Americano em serigrafias de grande formato, apresentando o texto parcialmente rasurado por uma densa mancha negra (fig. 7). Para este efeito, Holzer recorre a uma pesquisa extensiva de fontes como o *National Security Archive*, *The American Civil Liberties Union* ou o site do FBI de forma a destacar conteúdos de domínio público dando-lhes nova visibilidade. É assim possível fazer uma breve leitura linear destes textos, embora as mensagens visíveis estejam reduzidas apenas a algumas frases incompletas e dispersas na folha. Em *Colin Powell – Green White*, por exemplo, é possível reconhecer partes de um memorando enviado ao Secretário de Defesa Americano para reforçar a *Defense Intelligence Agency*, uma agência governamental de espionagem envolvida na defesa e política militar dos EUA. Contudo, esta primeira leitura pouco revela.

É pois necessário contextualizar a obra, confrontando o traço da censura (e a intenção de ocultar, excluir e suprimir informação) com a reinterpretação artística que é feita dela (e que coloca os elementos rasurados deliberadamente em evidência). A omissão do censor é, assim, contrariada pelo gesto de revelação de Holzer: um acto carregado de simbolismo, que denuncia os bastidores da política dos EUA e que coloca em destaque informação antes velada ao espectador. Note-se ainda que os objectos apresentados em *Redaction Paintings* resultam da acção de vários agentes: o redactor do documento, o censor, o artista e o leitor que, por fim, interpreta a obra. São pois estas múltiplas marcas subjectivas que imprimem no objecto a sua riqueza e complexidade. Por fim, uma análise plástica permite centrar o olhar do observador na marca que cobre o objecto. A utilização da tinta negra opaca, a forma irregular da mancha, bem como a sua aplicação expressiva na superfície do documento, atribuem à peça uma força notável:

Ao usar documentos tornados públicos, que se encontravam praticamente obscurecidos pela rasura, [Jenny Holzer] encontrou abstracções *ready-made*. As suas manchas negras irregulares fazem lembrar os desenhos de Richard Serra, ao mesmo tempo que a sua “presença” assinala não só a ausência de informação mas serve também como clara evidência do poder da autoridade para silenciar e sufocar elementos dissidentes. (Simon, 2008: 24)

Esta questão é especialmente interessante pois, embora o autor da rasura (o censor) tenha tido a intenção de criar um traço puramente funcional, este ganha autonomia como objecto de fruição estética. Deste modo, o verdadeiro poder de *Redaction Paintings* reside na articulação de todos estes factores em simultâneo: um silêncio ampliado, salientado e materializado.

2.2.2. Travis Macdonald: The O Mission Repo

Outro autor que se serve de documentos oficiais do estado americano, como material de referência no seu trabalho, é Travis Macdonald em *The O Mission Repo*. Tal como Jenny Holzer, Macdonald utiliza um objecto carregado de conotações políticas, de modo a atribuir-lhe novas leituras a partir da rasura: o relatório do 11 de Setembro (*The 9/11 Commission Report*). Contudo, a sua abordagem é substancialmente diferente. Neste caso, o texto é parcialmente rasurado pelo autor, de forma a criar percursos alternativos na leitura do objecto e a subverter o sentido original do documento (fig. 41). Por outras palavras, as passagens visíveis do texto (o que não está sob rasura) criam novas relações de significado e de continuidade entre si. Deste modo, numa das páginas do prefácio, é possível ler a seguinte frase: “*We / have searched / past / sight / and witness / for / This final / fraction of / light. / We emerge from this / or / into this / as other*”. Este excerto revela, assim, algo notável. Por um lado, este é marcado por um certo grau de imprevisibilidade e aleatoriedade, na medida em que o autor actua directamente sobre uma linguagem que já existe (como uma forma de colagem por subtracção). Por outro lado, esta passagem demonstra como Macdonald consegue transformar o carácter formal do relatório num objecto dotado de uma nova sensibilidade poética. Uma análise linear permite, portanto, criar uma ideia de coesão e de encadeamento a partir de excertos isolados, e revelar uma nova mensagem inserida no interior da mensagem original.

Esta técnica não é, todavia, inédita: a rasura de textos já existentes (de modo a criar novos textos) poderá ser enquadrada como parte de uma corrente literária mais ampla, geralmente designada como *erasure poetry* ou poesia de rasura. Tal abordagem ganhou uma expressão significativa nos últimos 50 anos, graças ao trabalho de vários autores, dos quais se destacam *Nets* de Jen Bervin, *The Ms of My Kin* de Janet Holmes, *Radi Os* de Ronald Johnson, ou *A Humument* de Tom Phillips (fig. 42). De facto, a popularidade da poesia de rasura poderá estar directamente relacionada com as práticas de apropriação do pós-modernismo, bem como com a sua rejeição de noções tradicionais de autoria e originalidade (Macdonald, 2009), o que poderá explicar este fenómeno. Como tal, uma análise contextual é fundamental para compreender de que forma é que um objecto rasurado poderá assumir uma autoria fragmentada, como explica Macdonald:

Da minha parte, um acto de rasura conduz à descoberta do outro. Você usou o termo “escavar” anteriormente e penso que é exactamente disso que se trata. O meu papel como poeta neste processo aproxima-se mais do de um arqueologista do que de um arquitecto. Afinal, a subtracção de texto é, na sua essência, um acto escultural no qual o objectivo é revelar uma forma ou enquadramento, em vez de se impor sobre a página. Eu vejo *The O Mission Repo* [...] como algo que já existia muito antes de ser revelado... algo que permanecia adormecido por baixo da superfície, à espera de ser puxado e extraído do alcance de uma próxima força em potência. (King, 2012)

Plasticamente, *The O Mission Repo* é também particularmente interessante, pois cada capítulo utiliza uma técnica distinta para rasurar a palavra. Deste modo: em *Reface*, a escrita sob rasura é coberta, integralmente, por uma linha negra compacta; em *We Ave Plan*, a escrita sob rasura é coberta por uma linha negra de menor espessura, permitindo ao leitor reconhecer partes dos caracteres suprimidos; em *The Found Error*, a escrita sob rasura surge desfocada; em *Errorism Evolves*, a escrita sob rasura surge num tom mais claro; e, por fim, em *Repo in A* os excertos visíveis do texto surgem dispersos sobre pautas, criando a ideia de uma composição musical. Muito se poderia dizer a propósito de cada uma destas abordagens, porém, de momento tome-se apenas o excerto anterior como exemplo. Nesta secção da obra (*Reface*), o texto é cortado por várias espessas linhas negras, tornando qualquer leitura dos elementos suprimidos completamente impossível. O leitor é assim confrontado com uma densa trama de traços, que

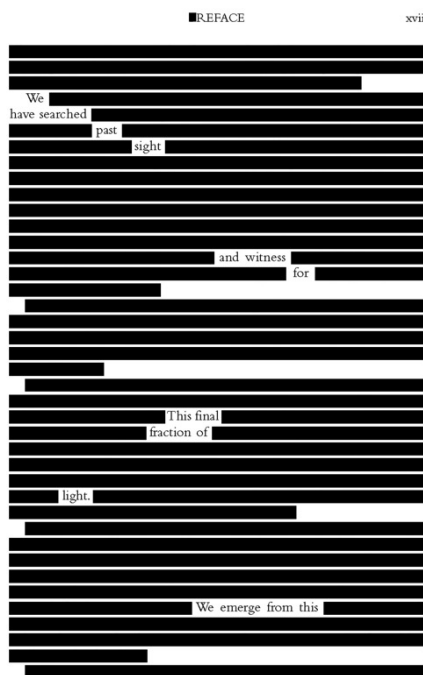


Fig. 41: *The O Mission Repo* de Travis Macdonald (2008).

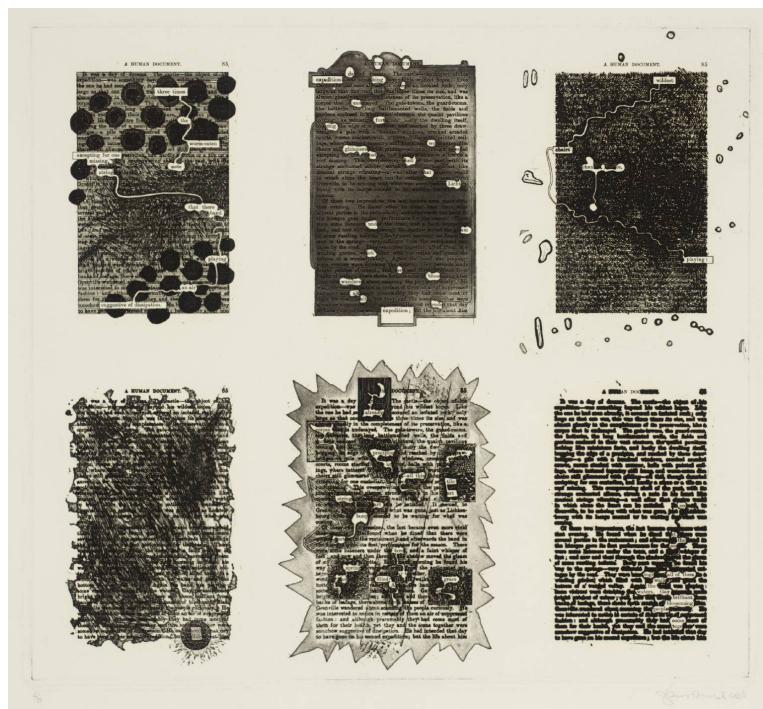


Fig. 42: *A Humument Supplement I* de Tom Phillips (1972).

ocupa quase toda a folha, interrompida apenas por algumas janelas de legibilidade que forçam o sujeito a ler o que permanece visível. Deste modo, a “claustrofobia” da página poderá ser interpretada como uma expressão do trauma do 11 de Setembro, que marca a abertura do livro. A compreensão destas múltiplas camadas de significado é, pois, crucial na leitura do objecto.

2.2.3. Joseph Kosuth: Zero & Not

Também *Zero & Not* de Joseph Kosuth, outra obra já estudada no percurso do trabalho, recorre à linha para veicular a sua mensagem de forma mais eficaz. Nesta série, Kosuth utiliza várias frases de um texto de Freud (*Zur Psychopathologie des Alltagslebens*) cortadas a meio por sucessivas linhas negras, cobrindo as paredes da exposição de alto a baixo. Esta ocultação não é, no entanto, absoluta: a marca da rasura nunca esconde a palavra por completo, permitindo ao espectador reconhecer partes dos caracteres impressos, ainda que com dificuldade (fig. 24). Existe assim uma diferença assinalável entre esta obra e os casos estudados anteriormente. Enquanto que em *Redaction Paintings* e no prefácio de *The O Mission Repo* existe uma distinção clara, entre o que permanece visível e o que se encontra encoberto, na obra de Kosuth tal não se verifica. Uma análise linear torna-se, pois, difícil de aplicar num sentido estrito: como não existe uma delimitação evidente entre o que é ou não legível, todo o texto representa um desafio de descodificação.

O texto de Freud, utilizado como material de referência neste trabalho, levanta ainda diversas questões. Por um lado, é possível estabelecer uma relação directa entre o seu conteúdo (em particular, as teorias de repressão e retorno do psicanalista austríaco) e o tratamento plástico que Kosuth faz dele (na medida em que os elementos suprimidos nunca desaparecem por completo). Por outro lado, Kosuth parece igualmente interessado em “esvaziar” o significado do texto através da rasura, de modo a que o leitor se fixe nas propriedades formais da escrita (Gamwell, 2000: 49). Dito de outro modo, Kosuth mantém as palavras suficientemente reconhecíveis para captar a atenção do espectador, ao mesmo tempo que torna praticamente impossível a tarefa do sujeito criar sentido delas. Assim, como o próprio artista admite em *A Preliminary Map for Zero & Not*, os textos de Freud poderão ser considerados “apenas [como] um dispositivo: uma superfície, uma pele” para que o leitor reduza o texto à sua forma essencial:

[...] esse cancelamento que constrói enquanto apaga, sugere “uma coisa” (um campo da própria linguagem) presente, enquanto removido. Não [se trata] apenas [de] uma ausência tornada presente, esta é uma linguagem reduzida a palavras, criando a textura da própria leitura como uma chegada à linguagem, uma chegada que constrói outras ordens, ordens que invisibilizam à medida que tornam elas próprias visíveis. (Kosuth, 1991: 221-222)

De facto, questões sobre a forma como a arte produz significado, a linguagem que esta utiliza, e o modo como esta se relaciona com o sujeito, permeiam todo o trabalho artístico de Kosuth. Como tal, conceito e forma (ou análise contextual e análise plástica) estão aqui intrinsecamente ligadas. É ainda interessante notar que, ao cobrir todas as paredes da exposição, Kosuth cria uma instalação envolvente, na qual o espaço arquitectónico da galeria funciona como um sistema fechado. Isto é, como uma nova “sintaxe”, com a sua pontuação de janelas, passagens e portas (Kosuth, 1991: 221). Contudo, que dizer de objectos que utilizam a linha ou a mancha negra da rasura, sem qualquer elemento visível no restante corpo de trabalho? Como poderão estas marcas exprimir significado de forma isolada? E o que as distingue como rasura, e não como um traço puramente abstracto? Para este efeito serão analisadas, de seguida, duas obras que ilustram bem esta distinção: *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* de Marcel Broodthaers e poema *Sem Título* de Man Ray.

2.2.4. Marcel Broodthaers: Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard

No primeiro caso, Broodthaers referencia directamente o poema homónimo de Mallarmé de 1887, considerado como um dos precursores do modernismo. Nesta obra, Mallarmé reorganiza as frases e parágrafos em autênticas composições rítmicas sobre a folha, comprovando que não só é possível utilizar a tipografia para evocar “sensações auditivas e emocionais” no espectador, como também que o espaço branco da página poderá ser utilizado como “instrumento de trabalho” (Reis, 2012a: 124-125). Ora, o que Broodthaers faz é enfatizar a originalidade desta estrutura, utilizando várias barras negras para cobrir por completo o texto de Mallarmé (fig. 43). O resultado é, pois, fascinante; ao transformar a linguagem escrita numa linguagem pictórica, a obra ganha uma nova autonomia:

No decorrer das duas edições, as palavras de Mallarmé são substituídas por barras pretas cuja dimensão e arranjo espacial corresponde exactamente ao arranjo das palavras nas páginas [da edição] de 1914. [...] O processo de Broodthaers transforma o poema de Mallarmé em grafismo puro, relação pura, abstracção pura. (Haidu, 2010: 71)

A intervenção artística de Broodthaers representa, deste modo, uma homenagem ao trabalho do poeta francês, acentuando a composição do objecto original pela ocultação da palavra. Uma leitura linear desta peça é, assim, negada em favor de uma leitura puramente plástica. A preocupação com as qualidades gráficas do objecto é ainda evidente na decisão de Broodthaers criar várias edições desta obra. Assim, o trabalho é apresentado em três suportes distintos: como 12 placas de alumínio anodizado, cada uma contendo uma página dupla do poema; como um caderno de 32 páginas de papel vegetal, criando novas relações de sobreposição e transparência entre os seus conteúdos; e, por fim, como um livro de 32 páginas de papel branco opaco, reproduzindo a edição original de Mallarmé com algumas variações. Neste caso, tais alterações são quase imperceptíveis: por exemplo, onde na capa original é possível ler o subtítulo *Poème*, na reinterpretação de Broodthaers, esta palavra é transformada em *Image*; do mesmo modo, o nome do Mallarmé é substituído pelo do artista belga, e a editora do livro é convertida no nome da galeria.

Quanto à importância do contexto na leitura da obra, este permite aprofundar a relação entre o trabalho de Mallarmé e o de Broodthaers, e compreender de que modo é que estes autores expandem as potencialidades do livro como objecto artístico. O contexto é ainda fundamental para identificar esta obra como uma interpretação artística da rasura, e não como uma simples composição abstracta. Assim, para que um objecto sob rasura seja reconhecido como tal é necessário que exista, em primeiro lugar, um referente que foi suprimido. Por outras palavras, a marca da rasura não poderá existir apenas por si mesma, sem actuar sobre algo (Nyman, 2014: 14). Isto não implica que o elemento suprimido seja legível ou sequer visível; apenas que este deve preceder sempre um acto de rasura.

2.2.5. Man Ray: Poema Sem Título e Outros Simulacros

Este princípio será determinante para diferenciar o poema *Sem Título* de Man Ray, dos restantes trabalhos analisados até ao momento. À semelhança de Broodthaers, Man Ray utiliza várias barras negras horizontais, com comprimentos distintos,



Fig. 43: *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* de Marcel Broodthaers (1969).

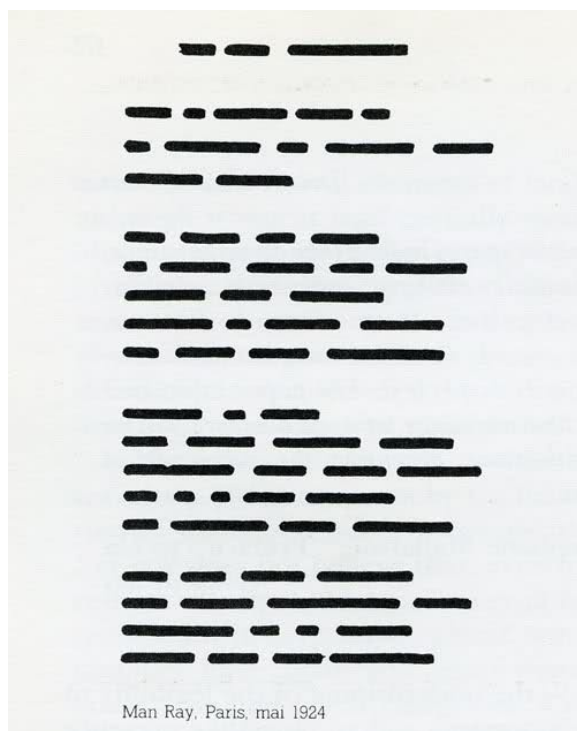


Fig. 44: Poema *Sem Título* de Man Ray (1924).

como se seguissem a composição de um texto (fig. 44). Contudo, tal abordagem é propositadamente enganadora. Ao utilizar elementos que reproduzem a estrutura clássica de um poema - agrupando as barras em “versos” e “estrofes”, criando um alinhamento à esquerda, e assinando a peça por baixo com “*Man Ray, Paris, Mai 1924*” - o artista produz um jogo intencional entre rasura e traço. Este trabalho, publicado pela primeira vez na revista *391* de Francis Picabia, poderá ser ainda compreendido como uma interpretação das qualidades rítmicas e pictóricas de um poema, no espírito anti-arte e anti-literatura do movimento Dada (Mundy, 2015: 87). Deste modo, esta peça não poderá ser considerada (em sentido literal) como um objecto sob rasura, porque não existe algo que tenha sido rasurado em primeiro lugar. O que existe é, pois, uma simulação deste gesto: algo que evoca a supressão da palavra sem nunca se afirmar como tal.

Esta “falsa” rasura poderá ser ainda verificada em muitos outros trabalhos, de modo a adicionar novas camadas de significado a um objecto. É este o caso de uma das páginas de *Reisebilder II*, de Heinrich Heine, na qual é possível ler uma mensagem satírica no meio da folha riscada: “*Die deutschen Censoren / Dummköpfe*” (algo que poderá ser traduzido como “os censores alemães / imbecis”, fig. 45). Do mesmo modo, uma técnica semelhante é utilizada pelo poema *Discurso Preliminar*, de Alberto Pimenta, constituído apenas por linhas, pontuação e notas de rodapé (fig. 46). Estas obras parecem assim sugerir que algo foi omitido da página, ao criar composições praticamente desprovidas de texto, porém tal omissão é apenas ilusória. Os trabalhos de Man Ray, Heine ou Pimenta nunca poderão ser classificados como rasura, pois nunca houve qualquer conteúdo suprimido; isto é, o traço não remete para um referente anterior.

É ainda de notar que existem outros artistas que integram esta linguagem híbrida - entre rasura e traço, escrita e pintura, comunicação e expressão plástica - como parte integrante da sua produção artística. É este o caso de autores como Cy Twombly, Jean-Michel Basquiat ou António Sena que esbatem as fronteiras da rasura e testam os limites formais da linguagem. O caso português de António Sena é particularmente interessante neste sentido, na medida em que as suas peças são marcadas por uma “contaminação recíproca” entre “inscrição, rasura, composição, evidência e ocultação de uma completa cartografia de marcas, sinais,

escritas e representações” (Fernandes, 2003: 37). Tal ambiguidade é especialmente evidente na sua série *Sem Título* de 1980 (fig. 47):

Contrariando o escrituralismo tipográfico, a obra de Sena explora uma vertente que procura a ilegibilidade e a produção de texturas que fazem lembrar manchas de texto que, se olhadas à distância, num relance rápido, evocam um texto cheio de correcções e rasuras. Se observadas mais de perto verificamos que se trata de uma textura ou linhas de escrita, que apenas imitam a gestualidade da escrita cursiva, não permitindo qualquer tipo de leitura. (Reis, 2012b: 232)

Deste modo, seja pela aplicação expressiva de riscos, garatujas, cruces ou manchas sobre a tela; pelo apagamento parcial de elementos numa dada superfície; ou pela sobreposição expressiva de informação no mesmo espaço, é impossível determinar onde acaba o traço livre e onde começa a rasura nestes trabalhos.

Os casos de estudo observados ao longo deste capítulo demonstram assim de que forma é que a rasura poderá empregar múltiplas técnicas, materiais ou suportes, de modo a expandir as suas possibilidades no interior da produção artística contemporânea. Os modelos de interpretação propostos permitem ainda que o sujeito crie novas relações de significado a partir de um objecto rasurado, sistematizando e expandindo as leituras que daí poderão resultar. Como tal, este vasto campo de intervenção (a par das questões já analisadas no decorrer do trabalho) consolida a rasura como poderosa ferramenta criativa. Estas ideias são pois fundamentais para estabelecer a importância desta prática e de que forma é que esta poderá ser expandida no futuro.

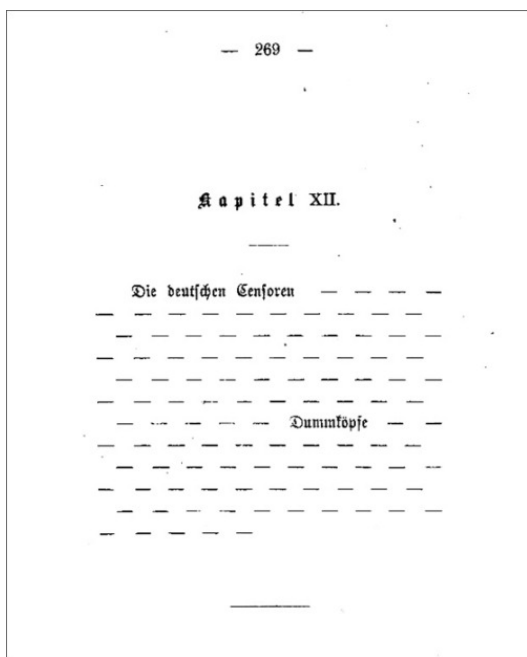


Fig. 45: Página de *Reisebilder II* de Heinrich Heine (1827)

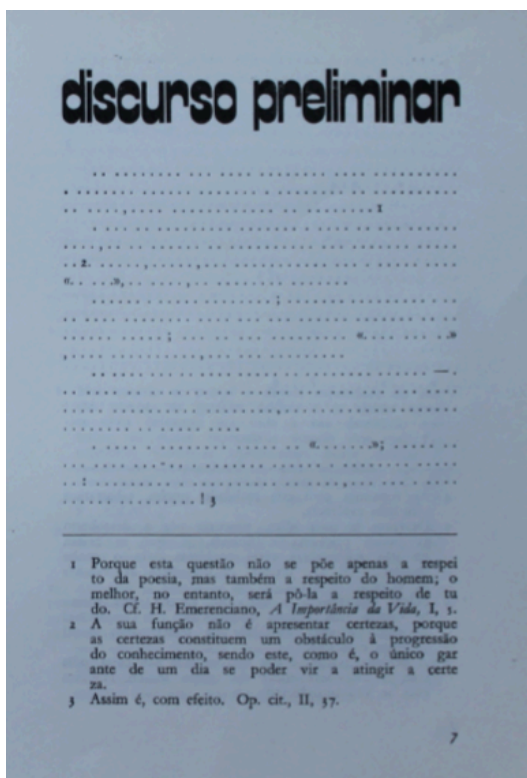
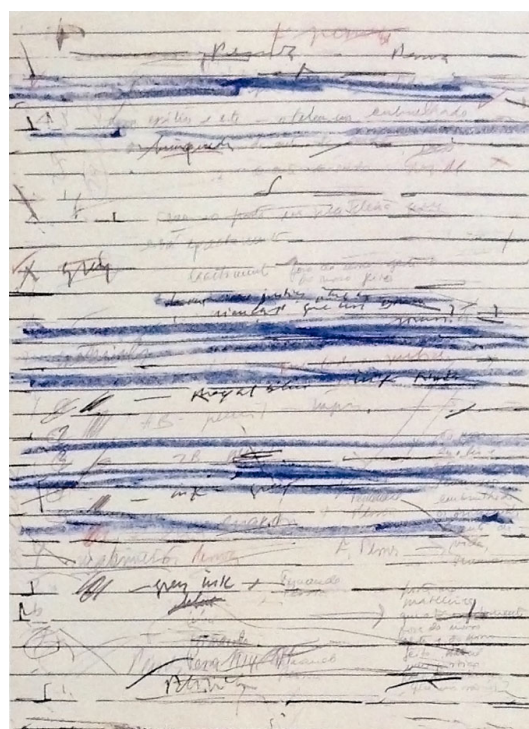


Fig. 46: *Discurso Preliminar* de Alberto Pimenta, incluído no livro *Os Entes e Contraentes* (1971).



78

3. Desenvolvimento do Projecto Artístico

3.1. Rasura e Ruído

No decurso da investigação foi então possível demonstrar de que modo é que a rasura altera a configuração de um determinado objecto, que leituras poderão resultar deste processo, e quais as suas potencialidades no interior da produção artística. É pois necessário compreender de que forma é que tais ideias se irão reflectir na prática projectual deste trabalho, mas também que questões particulares é que irão orientar o seu desenvolvimento. Como tal, a prática da rasura será examinada ao longo deste capítulo segundo um enquadramento específico: como instrumento de reflexão perante a sobrecarga de estímulos e mensagens não processados nas sociedades contemporâneas (em particular, sob a forma de publicidade), como ruído.

Esta reflexão remete assim para um conjunto de novas interrogações e campos de pesquisa (maioritariamente vinculados às Teorias da Comunicação e do Design), razão pela qual tais ideias serão apenas abordadas com alguma brevidade, de modo a enquadrar as escolhas projectuais deste trabalho. Fica portanto em aberto a possibilidade de expandir estes temas no futuro, com a atenção e tempo que eles exigem. A questão assume uma nova relevância nos dias de hoje, face ao desenvolvimento significativo das tecnologias da informação e comunicação nas últimas décadas. Exposto a um fluxo constante de mensagens (tanto no espaço público como no privado) o indivíduo vive num imperativo de comunicar; isto é, na urgência de estar perpetuamente conectado ao mundo. Contudo, com tais mudanças surge um novo risco: que o volume de mensagens que circula não contribua para o entendimento do sujeito, mas que antes aumente a sua confusão. Isto é, que se crie uma sobreprodução de mensagens que nunca poderão ser devidamente compreendidas, enquadradas ou sequer requisitadas pelo público a que se destinam. O que está em causa é, pois, o excesso como ruído.

O ruído é assim aplicado, neste sentido, como uma interferência na compreensão do indivíduo criada por um excesso de estímulos não processados. Por outras palavras, qualquer obstrução ao significado da mensagem que se forme a partir de um processo de saturação e de acumulação. Por este motivo, a ideia de ruído assume aqui uma relação evidente de afinidade com o pensamento de diversos autores que analisam os efeitos desta sobrecarga no sujeito (Toffler, 1970; Wurman, 2001), as

suas implicações na leitura da mensagem (Manzini, 1992; Posner, 1998; Thackara, 2001), e ainda a sua relação com as dinâmicas de consumo e a mensagem publicitária (Baudrillard, 2011; Lipovetsky, 2010; Volli, 2003).

É ainda de assinalar que muitos destes autores desenvolveram as suas teorias há várias décadas, pelo que é sempre necessário rever e actualizar as suas projecções, analisando-as criticamente. Deste modo, não se pretende estabelecer um limite à quantidade de estímulos que o sujeito poderá receber (pelo contrário, estudos recentes defendem que o ser humano está longe de atingir o seu pleno potencial no processamento de informação). O que importa é, pois, compreender por que razão estes conteúdos são frequentemente apresentados de forma excessiva, redundante e desconexa, enfraquecendo os processos normais de significação. Mesmo no domínio da teoria da arte, é possível encontrar várias vozes alertando para uma ecologia dos signos e das imagens, como defende Susan Sontag no final de *On Photography*:

As imagens são mais reais do que alguém suporia. E apenas porque estas constituem um recurso inesgotável, algo que não pode ser esgotado pelo desperdício consumista, maior é a razão para aplicar o remédio conservacionista. Se existe uma maneira melhor para o mundo real incluir o das imagens, este irá requerer uma ecologia não só de objectos mas também de imagens. (Sontag, 1978: 180)

Tais ideias permitem assim delinear novos paralelismos entre as noções de rasura e ruído, redefinindo a pergunta inicial da pesquisa: se o excesso de conteúdos desenquadrados conduz a um enfraquecimento da mensagem, será então possível criar um processo inverso de requalificação, através da supressão dos conteúdos da mensagem? É pois neste âmbito que se desenvolve a última parte da investigação, que irá culminar no desenvolvimento do projecto artístico *Guião para 00:04:45 Horas* e que irá contar com dois estudos preliminares (*Telas Brancas* e *Linhas Negras*).

3.1.1. Estudo #01: Telas Brancas

O primeiro estudo consiste na documentação e catalogação de múltiplas plataformas publicitárias vazias (em particular, painéis de larga escala com 8 x 3 m), enquanto espaços temporariamente despojados de qualquer mensagem e por isso destituídos do seu propósito original. Por outras palavras, procura-se recontextualizar estes objectos como telas brancas (fig. 48).

Estes dispositivos assumem pois um especial interesse como objecto de intervenção e de problematização artística, não só pela sua presença no espaço público, mas também pelo modo como estes são rapidamente assimilados e esquecidos pelo espectador a que se destina. Existe, assim, uma imposição tanto física como psicológica: seja pela profusão destas plataformas nos grandes centros urbanos; seja pela sua intromissão incessante na atenção do sujeito. Contudo, tal imposição nem sempre se traduz numa comunicação mais efectiva. Pelo contrário, as mensagens propagadas por estes objectos (dispersas, desconexas, desenquadradas e, frequentemente, vinculadas a um discurso publicitário) enfraquecem a capacidade do sujeito extrair significado do meio que o rodeia. Dito de outro modo, estes objectos contribuem activamente para os fenómenos de sobrecarga e ruído, abordados anteriormente, desqualificando o objecto e a sua mensagem.

Como tal, ao recontextualizar o cartaz publicitário como tela branca (isto é, como espaço desprovido de informação visual ou textual), este é transformado temporariamente num objecto excepcional. Tal espaço existe, assim, num permanente estado de instabilidade e de efemeridade: algo que poderá ser captado apenas por um breve intervalo de tempo, entre o momento em que uma mensagem foi retirada e até que outra seja novamente reposta, pontuando um ciclo. Estas são pois ruínas urbanas, lugares momentaneamente amputados e desprovidos da sua funcionalidade original. Por outro lado, a própria ideia de tela branca assume fortes conotações simbólicas no interior da produção artística, como foi já possível demonstrar no trabalho de investigação. Esta representa, historicamente, um dispositivo de negação e ruptura perante as convenções do passado, mas também um espaço “em potência” (à espera de ser inscrito pela transformação do artista) e de regeneração. A interpretação da superfície branca como espaço de génese criativa é ainda reforçada pela sua relação com outros objectos; seja pela folha branca que precede a escrita, pela tela branca que recebe a pintura, ou pela projecção de luz branca que antecipa o filme no cinema.

A superfície plana, totalmente branca, da tela funciona como um lugar de sugestão, um espaço activado principalmente pela imaginação. Esta é ainda - pelo menos historicamente - um foco de protesto, uma arena explicitamente relacionada com a dissolução da imagem e com a emergência, no seu lugar, do conceito. (Brennan, s.d.)



Fig. 48: *Telas Brancas* de Margarida Ferreira (2014-2016).

Desta forma, a acção artística permite reenquadrar estes objectos, resgatando-os do esquecimento do quotidiano e atribuindo-lhes novo valor. Tal gesto é, pois, fundamental num primeiro momento da investigação prática: este demonstra que é possível comunicar pela negação da palavra e da imagem, e que ausência poderá ser utilizada para transformar o significado de um dado objecto. Note-se ainda que esta intervenção não poderá ser considerada, num sentido estrito, como um acto de rasura pois não existe qualquer acção directa sobre o objecto (para além da sua documentação). Não obstante, esta permite aprofundar várias ideias que serão centrais ao longo do trabalho e criar um objecto de estudo inicial. Assim, num cenário colonizado por uma multiplicidade de estímulos, o tempo e espaço da tela branca actua como silêncio carregado de significado. Algo em permanente volatilidade que deverá, por isso, ser documentado e preservado para a posteridade.

Este estudo assume ainda fortes paralelismos com outras obras já observadas, pelo modo como estas exploram várias plataformas publicitárias como telas brancas em potência; é este o caso de *Sem Título (Poster Paintings)* de Klara Lidén ou *Blank Signs* de Ed Ruscha. O projecto será documentado como série fotográfica a preto e branco, captado em câmara digital Canon EOS 600D, e posteriormente editado de modo a uniformizar as várias peças.

3.1.2. Estudo #02: Linhas Negras

O segundo estudo consiste na rasura de várias mensagens publicitárias, dispersas em *mupis* no espaço público, cobrindo a palavra através de espessas barras de fita adesiva negra (fig. 49). Tal abordagem representa, assim, uma forte mudança em relação às estratégias utilizadas no início do trabalho: ao olhar contemplativo que documenta a tela branca (preservando, recontextualizando e transformando um objecto desprovido de informação visual ou textual), substitui-se uma intervenção directa sobre espaços já carregados de informação.

Este gesto constitui, portanto, uma reacção assumida perante a profusão de mensagens unilaterais que ocupam os grandes centros urbanos, e sobre as quais o indivíduo raramente tem controlo ou capacidade de resposta. Deste modo, a peça representa um ponto de charneira no trabalho de investigação. Por um lado, esta continua a aprofundar os fenómenos de sobrecarga e ruído, desenvolvidos ao longo deste capítulo (pondo em causa a capacidade destas mensagens comunicarem



Fig. 47: *Linhas Negras* de Margarida Ferreira (2014-2016).

efectivamente, expondo as contradições do discurso publicitário, e questionando a sua legitimidade no espaço público). Por outro lado, esta intervenção permite ainda aplicar a rasura de forma explícita, como ferramenta de transformação de um dado objecto e das leituras que dele poderão resultar. Este ponto de viragem foi por isso fundamental no desenvolvimento do trabalho, na medida em que este alterou, efectivamente, o sentido da investigação contribuindo para a sua forma final (como estudo estruturado e sistematizado sobre a rasura).

Para este efeito, foram assim aplicadas várias barras de fita adesiva negra sobre cartazes publicitários, de modo a obstruir qualquer informação textual que estes pudessem conter. Por motivos de acessibilidade, os *mupis* iluminados constituíram por isso o objecto ideal para a criação destas intervenções, não só pela sua dimensão razoável, como ainda pelas suas amplas superfícies de vidro (possibilitando o reajuste e a eventual remoção da fita adesiva). Deste modo, esta estratégia actua como anulação simbólica de uma mensagem não requerida; uma forma de fornecer ao espectador (através de ferramentas e meios relativamente simples) uma capacidade de resposta. Esta acção tem pois um lado performativo; algo que pela sua natureza de protesto e de actuação directa na esfera urbana se poderia aproximar dos domínios do *culture jamming*.

A utilização das barras negras, como linguagem visual da rasura, cria ainda uma homenagem e um discurso de continuidade evidente com os casos de estudo já abordados de Jenny Holzer, Travis Macdonald, Joseph Kosuth, Marcel Broodthaers ou Man Ray (para além das suas fortes conotações com a censura). Assim, neste caso, o efeito criado é um de descontextualização entre texto e figura, rejeitando a palavra em favor do ritmo puramente visual das barras negras, e assentuando a autonomia e absurdo da imagem isolada.

3.1.3. Guião para 00:04:45 Horas

Por fim, *Guião para 00:04:45 Horas* procura reflectir sobre a utilização da rasura e a transformação da mensagem, num contexto de saturação, justaposição e acumulação de signos. A obra consiste num acto performativo que será apresentado em formato de vídeo de três minutos, acompanhado de três peças de 210 x 282 mm (fig. 50). Este trabalho procura assim sintetizar as ideias de rasura e o ruído através de acto simbólico de anulação por excesso, transformando

a linguagem textual numa composição puramente plástica, composta por densos caracteres sobrepostos e desprovidos de legibilidade.

A intervenção artística proposta é assim parte de uma estratégia faseada, que procura aprofundar estas questões. Para este efeito é gravada, em primeiro lugar, uma sequência de diversos anúncios publicitários televisivos, de duração variável. De seguida, a gravação é traduzida como guião - ou seja, como texto capaz de expor a linguagem redundante, supérflua e absurda da comunicação publicitária (ver Anexo I). O guião é então passado a máquina de escrever, altura em que será devidamente documentado sob a forma de vídeo. Contudo, este discurso nunca poderá ser completamente desvendado pelo espectador: o texto é impresso sempre na mesma página e nas mesmas linhas, conduzindo assim à saturação gradual da folha e à ilegibilidade completa da palavra com a passagem do tempo.

A performance foi filmada em câmara digital Canon EOS 600D, e posteriormente editada de modo a alterar a sua progressão linear. Para tal, o filme recorre a um *close up* fixo sobre a máquina de escrever, de forma a enquadrar apenas a escrita dos caracteres sobre o papel e a excluir qualquer influência directa da figura do artista sobre a obra. Pretende-se, assim, criar uma acção plenamente imersiva para o espectador, focando a sua atenção de forma exclusiva na folha, ao mesmo tempo que lhe é negada a possibilidade de compreender o texto na sua integralidade. Tal sensação de progressiva alienação e perda de sentido é reforçada pela imposição de vários cortes no vídeo (introduzidos em cada movimento brusco, na mudança de parágrafo da máquina), procurando subverter a estrutura linear da narrativa.

Assim, aquilo que parece ser de início uma acção contínua e coerente, é gradualmente marcada por um maior anacronismo. Embora, numa primeira fase, o espectador consiga determinar exactamente onde o vídeo começa ou o que está a ser escrito (pelo ajustar da máquina e pela impressão dos primeiros caracteres na página em branco), tal situação rapidamente se altera. De facto, a cada passagem o texto apresenta-se cada vez mais saturado; marcado, com maior ou menor densidade, pela sobreposição de vários tipos na mesma superfície. Este efeito de estranheza é ainda salientado pela passagem do vídeo (com dois minutos e 57 segundos) em *loop*.

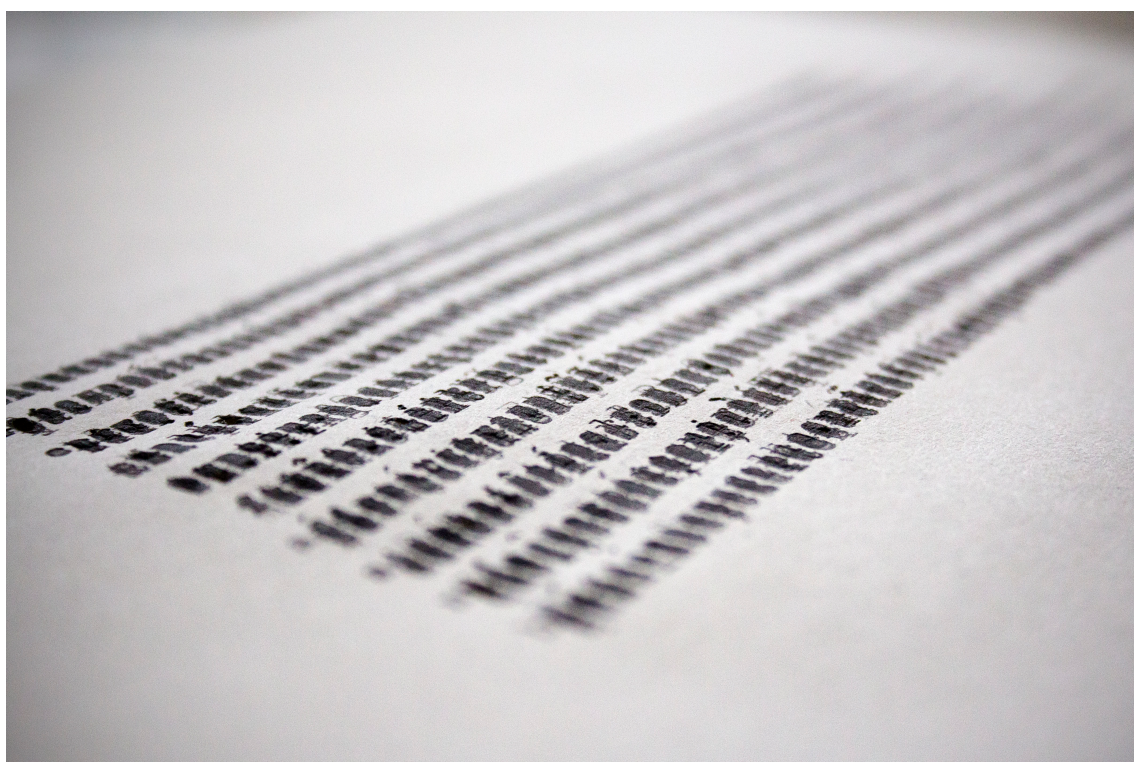


Fig. 48: *Guião para 00:04:45 Horas* de Margarida Ferreira (2016).

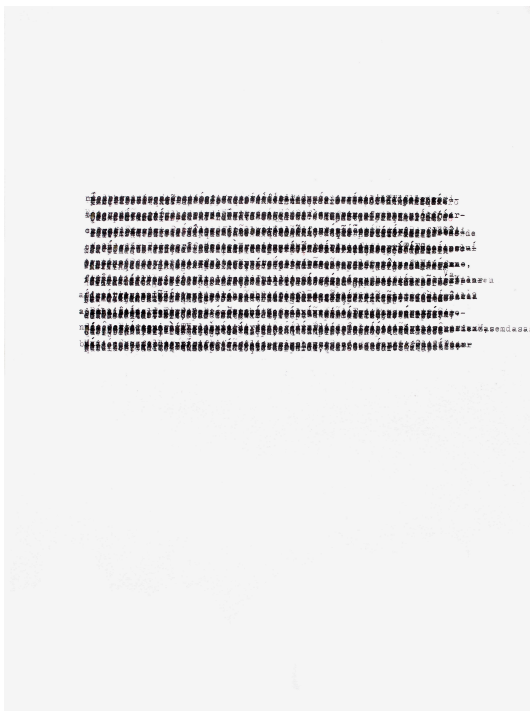
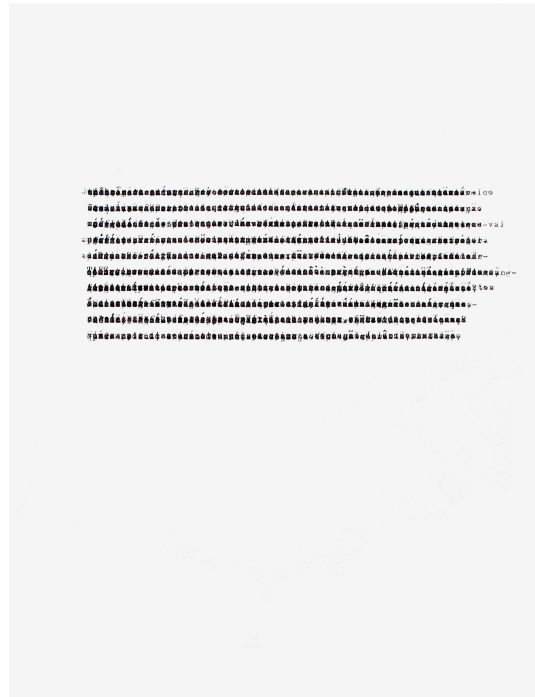
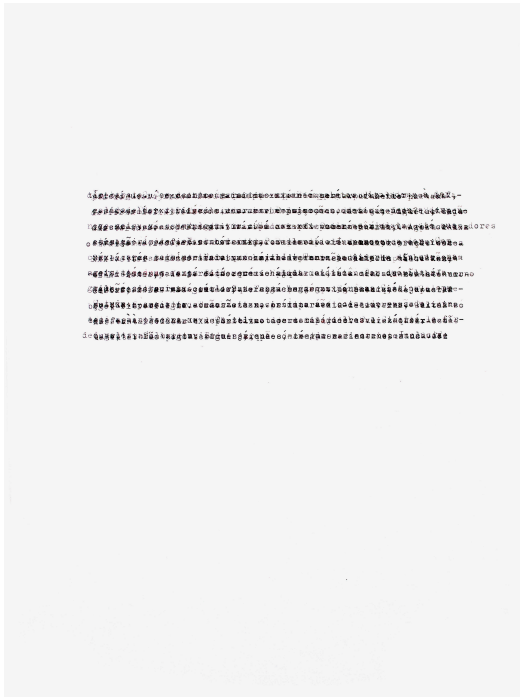


Fig. 48: *Guião para 00:04:45 Horas de Margarida Ferreira* (2016).

Para concluir, o vídeo foi exportado em vários formatos: em 16:9 para ser projectado em alta definição (HD720 24p), e em 4:3 para ser exibido num pequeno ecrã de televisão (DV NTSC 24p). A acompanhar este objecto, serão também apresentadas outros três objectos: as três folhas originais utilizadas nas diversas interpretações desta performance, cada uma correspondendo a um guião e a um tempo de execução diferente. Cada folha tem uma dimensão de 210 x 282 mm, em papel Canson de 90 gramas.

Esta obra reúne, portanto, diversas ideias abordadas ao longo da dissertação. Por um lado, esta surge no seguimento das temáticas deste capítulo, como crítica às lógicas de repetição e de redundância presentes no discurso publicitário. Ao traduzir várias mensagens, divulgadas durante um breve intervalo de programação televisiva, é pois possível averiguar como estas resultam numa total massificação e nivelação do discurso. Este aspecto é mencionado por Jean Baudrillard, que alega que um dos mecanismos mais úteis na transformação dos signos ao serviço de uma sociedade de consumo não se dá apenas ao nível do conteúdo publicitário, mas antes pela forma como este é intercalado e nivelado com informação comum. Deste modo, ao criar um fluxo constante de mensagens (nas quais a realidade – relatada como informação – é alternada perpetuamente com o tom triunfal, espectacular e ficcional da publicidade), dá-se uma neutralização e submissão da mensagem às lógicas de consumo:

A eficácia real é mais subtil: trata-se de impor pela sucessão sistemática das mensagens a equivalência da história e do *fait-divers*, do acontecimento e do espectáculo, da informação e da publicidade ao nível do signo. Aqui reside o verdadeiro efeito do consumo e não do discurso publicitário directo. (Baudrillard, 2011)

Esta peça poderá ser, pois, considerada como uma materialização efectiva das questões de ruído e de sobrecarga semiótica já enunciadas, bem como do seu progressivo enfraquecimento no significado da mensagem textual. Contudo este é também, simultaneamente, um trabalho de rasura. Ao escolher suprimir de forma deliberada o conteúdo destes textos, o que se cria é uma acção subversiva que redirecciona a atenção do espectador. Existe pois um esvaziar progressivo do conteúdo da mensagem textual em favor de outra forma de expressão, puramente plástica. Como tal, a mensagem não é anulada, mas antes transformada. Note-se que esta utilização da palavra (suficientemente perceptível para ser reconhecida

como tal, mas impossível de ler) remete para a estratégia de Joseph Kosuth em *Zero & Not*, de criar uma “linguagem reduzida a palavras” (1991: 221).

Esta peça é ainda particularmente interessante como objecto de estudo, na medida em que esta se afirma como um autêntico palimpsesto. Isto é, como um repositório de múltiplas camadas de tempo e significado, impressas na mesma superfície e em confronto explícito. Assim, se a rasura funciona como um palco de conflito permanente entre presença e ausência, aqui a palavra justaposta representa tanto a marca que oculta, como o vestígio daquilo que foi ocultado. Esta ideia parece reforçar o “terceiro estágio” de que fala Richard Galpin, no qual a estrutura tradicional do palimpsesto evolui, de modo a fundir o acto de reescrever com o acto de rasura (1998).

Existe pois um gesto aditivo sobre a mesma superfície, que evoca não só várias obras já estudadas (como as Idris Khan e Glen Ligon) mas também a acção metódica de outros artistas. É este o caso do trabalho de Susana Mendes Silva, *Ritual*, na qual a autora escreve a lápis “*my obsession leads to compulsion*” repetidamente, até à gradual destruição da página. Tal efeito repete-se neste trabalho, através da relação directa entre a temporalidade de cada performance e a sua manifestação na folha de papel. Assim, acções com mais minutos traduziram-se em guiões mais extensos, o que por sua vez conduziu a folhas mais saturadas e, por vezes, perfuradas no local onde o tipo de metal passou mais vezes. É por este motivo que é fundamental apresentar as páginas que estiveram na origem de cada guião, de modo a assumir a plasticidade de cada peça. A escolha da máquina de escrever como ferramenta de intervenção é também aqui importante, na medida em que esta permite não só redigir a palavra ao mesmo tempo que ela é impressa na página (algo que já não é possível na impressão digital), como também confere uma nova qualidade à folha.

Como tal, todas estas ideias poderão ser estruturadas e sintetizadas a partir do modelo de interpretação proposto na segunda parte desta investigação. Assim, a análise linear do objecto estabelece, em primeiro lugar, que uma leitura puramente textual é progressivamente negada ao observador no decurso da performance, conduzindo a uma “anulação” do significado original da mensagem. Isto é, a um esvaziar do texto e da sua capacidade de comunicar efectivamente como discurso escrito. Por outro lado, o que resulta deste gesto – uma folha de caracteres de

tinta sobrepostos, marcados pelo relevo do metal ou por furos no lugar onde o suporte de papel cedeu – atribui ao objecto uma nova expressividade. Uma análise plástica permite, portanto, avaliar a peça final pelas suas qualidades formais puras e oferecer uma nova autonomia ao objecto. Por último, uma análise contextual relaciona todos estes aspectos com as questões já abordadas sobre ruído e rasura, como motivos de reflexão centrais ao trabalho. Isto é, como síntese entre a carga excessiva, desconexa e redundante do discurso publicitário, e a possibilidade de transformação renovadora da rasura.

A instalação final foi apresentada ao vivo em duas circunstâncias: como parte da selecção de trabalhos representados em *Cenestesia*, desenvolvida em parceria com o Laboratório de Curadoria do Colégio das Artes de Coimbra; e no contexto da exposição colectiva *Oittonove*, exibida no Lx Factory. Esta intervenção assume-se assim como reflexão perante as questões abordadas ao longo deste trabalho.

Considerações Finais

A elaboração do presente trabalho de pesquisa, e o projecto artístico que dele resulta, procuram assim criar as bases para um estudo sistematizado da rasura no interior da produção artística contemporânea, bem como noutras áreas de investigação no futuro. Esta prática é pois particularmente estimulante como objecto de estudo, não só pelo seu vasto campo de intervenção, mas ainda pelo seu carácter relativamente inexplorado.

Tal contradição poderá ser atribuída, em parte, à dispersão da rasura por outras disciplinas, como foi possível demonstrar no início da dissertação; contudo, este fenómeno poderá ter ainda outra justificação. A utilização generalizada da rasura como dispositivo de ocultação, rejeição ou exclusão parece ter relegado este tema para uma posição de marginalidade ao longo da História. Por outras palavras: ainda que a prática da rasura seja amplamente utilizada como parte integrante do processo criativo, esta tem sido geralmente assumida como mera ferramenta suplementar e os conteúdos suprimidos de pouca relevância ou interesse para o espectador. Felizmente, tal percepção tem sido gradualmente alterada nas últimas décadas, graças ao trabalho de diversos artistas contemporâneos representados neste trabalho. É pois possível já extrair um conjunto de conclusões a respeito da rasura como processo de transformação.

Em primeiro lugar, a rasura nunca poderá ser considerada como um verdadeiro acto de anulação, se permanecer um vestígio do elemento suprimido. Isto significa que mesmo que a rasura seja, originalmente, criada com o propósito de eliminar um objecto por completo (isto é, de o apagar para sempre da memória individual e colectiva) tal não implica que este acto seja levado até às suas últimas consequências. Dito de outro modo, desde que prevaleça um rastro do objecto sob rasura, este poderá ser resgatado do esquecimento. Como tal, a rasura poderá ser utilizada com um novo propósito: não para anular um determinado objecto (pelos motivos acima expostos), mas para simular essa anulação. Por outras palavras, para colocar expressamente em diálogo o elemento suprimido com a marca que o oculta. É pois desta relação, deste perpétuo movimento de oscilação entre ausência e presença, que é criada a transformação de significado pela rasura. Por outro lado, isto significa ainda que a rasura só poderá actuar face a um objecto já existente. Ou seja, esta nunca poderá ser considerada como um marca plenamente autónoma, pois remete sempre para algo anterior (o elemento obstruído). A rasura é, portanto, necessariamente referencial.

Tal ideia poderá ser levada ainda mais longe se se considerar esta “falsa anulação” como uma forma de destruição criativa. Isto é, como um processo necessário para a emergência de um novo elemento, no lugar do anterior. Deste modo, a rasura assume-se não só enquanto um acto de transformação mas também de regeneração, que poderá ser incorporado na prática artística de modo a requalificar o significado de um objecto e a redirigir a atenção do espectador. O objecto ganha, portanto, um novo valor.

Para compreender de que modo é que a leitura de um objecto poderá ser alterada pela rasura, é ainda útil criar um quadro de interpretação dividido em três planos: análise linear (qual é a mensagem expressa pelo que não foi rasurado?); análise contextual (porque foi o objecto rasurado? quem o rasurou?); e análise plástica (como foi o objecto rasurado?). Isto permite pois expandir as relações de significado que poderão ser extraídas a partir de uma obra sob rasura. Assim, ainda que o elemento obstruído perca a sua legibilidade e visibilidade perante o espectador, a acção artística poderá colocá-lo em evidência.

Por fim, a rasura poderá ser utilizada como instrumento de crítica e de reflexão perante a questão do ruído, enunciada no início da investigação. Isto poderá ser feito seguindo, essencialmente, dois tipos de abordagens: por um lado, pela subtracção de elementos de um dado objecto, contrapondo ao excesso de informação um acto claro de depuração; por outro lado, pela adição e acumulação de múltiplos elementos na mesma superfície, criando uma reinterpretação visual do ruído através de um objecto tipo palimpsesto. Como tal, se o ruído enfraquece a capacidade do sujeito extrair significado dos objectos à sua volta, então a rasura requalifica o seu significado a partir de um processo de anulação simbólica.

Existem ainda outros campos de intervenção que poderão ser motivo de estudo para investigações futuras e que deverão, como tal, ser considerados para análise. É este o caso da pesquisa sobre a utilização da rasura num contexto das plataformas online e de expansão dos novos media. Note-se que tais questões foram deliberadamente deixadas de fora do âmbito da presente dissertação pela complexidade deste tema como motivo de pesquisa independente, em constante mudança e actualização. No que concerne este tema consulte-se a pesquisa desenvolvida pela revista *Media-N* sobre a estética da rasura num mundo pós digital e sobre as suas potencialidades na arte contemporânea (Kamin e Klik, 2015). A aplicação da rasura, como processo simbólico, tem sido ainda motivo crescente de debate em relação à marginalização e apagamento da História de determinados grupos e minorias étnicas (Sehgal, 2016), pelo que esta técnica poderá ser aplicada de modo a subverter este discurso e a dar uma nova visibilidade a estas questões. Existem ainda outras abordagens

que poderão ser criadas em torno deste assunto, seja pela manifestação da rasura como expressão primordial da criança (Capristano, 2013), pela sua aplicação como instrumento vernacular e poético (Rodrigues, 2009) ou ainda ao serviço do Design e das Teorias da Comunicação, pela sua capacidade de transformar a linguagem e os processos normais de comunicação. Por fim, o estudo aprofundado de artistas como Cy Twombly ou António Sena, que criam autênticos híbridos entre traço e rasura, mereceriam outra atenção no futuro. Todas estas abordagens revelam, por isso, a importância desta ferramenta e de uma análise estruturada em torno da mesma.

Lista de Referências

- Atkins, G. Douglas (1983) *Reading Deconstruction, Deconstructive Reading*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Balzac, Honoré de (1966) *Le Chef-d'Oeuvre Inconnu*, ilustr. Pablo Picasso. Paris: LCL.
- Baudrillard, Jean (2011) *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70.
- Belting, Hans (2000) “The Theater of Illusion” in *Theaters – Hiroshi Sugimoto*. Nova Iorque: Sonnabend Sundell Editions.
- Benjamin, Walter (2004) “O Carácter Destrutivo” in *Imagens de Pensamento*, trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Blok, Vincent (2011) “Indication of Being: Reflections on Heidegger’s Engagement with Ernst Jünger”. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 42 (2), 194-208. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2yyJdgj>. Consultado em 30.09.2017.
- Blotkamp, Carel (1994) *Mondrian: The Art of Destruction*, trad. Barbara P. Fasting. Londres: Reaktion Books.
- Brennan, Mike (s.d.) “The Eloquence of Absence: Omission, Extraction and Invisibility in Contemporary Art”. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2xNA4kZ>. Consultado em 30.09.2017.
- Campbell, Ken e King, David (1994) *Ten Years of Uzbekistan: A Commemoration*. Londres: ed. autor.
- Capristano, Cristiane Carneiro (2013) “Um Entre Outros: a Emergência da Rasura na Aquisição da Escrita”. *Linguagem em (Dis)curso*, 13 (3), 667-694. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2yPLrbf>. Consultado em 30.09.2017.

Christov-Bakargiev, Carolyn (2012) *On the Destruction of Art: Or Conflict and Art, or Trauma and the Art of Healing*. Berlim: Hatje Cantz Verlag.

Copeland, Mathieu (2009) “Qualifying the Void” in *Voids: a Retrospective*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Costa, J. Almeida e Melo, A. Sampaio (1998) *Dicionário de Língua Portuguesa*, Porto: Porto Editora.

Crowley, David (2008) “Strikethrough: The Act of Erasure, or Striking Out, Can Add New, Unintended Meanings to the Images and Information that Lie Below”. *Eye*, 69 (18), 44-51. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2gr7JJC>. Consultado em 30.09.2017.

Danto, Arthur (1964) “The Artworld”. *The Journal of Philosophy*, 61 (19), 571-584. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2x54tH0>. Consultado em 30.09.2017.

Debuysere, Stoffel (2008) “Sous Rature (Extended)”. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2gPcIkk>. Consultado em 30.09.2017.

Deleuze, Gilles (2011) *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, trad. José M. Justo. Lisboa: Orfeu Negro.

Derrida, Jacques (1972) *Marges de la Philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

——— (1973) *Gramatologia*, trad. Miriam Schnaidermen e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva.

——— (1995) *Positions*. Paris: Les Éditions de Minuit.

——— (1997) *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

——— (2001) *Posições*, trad. Tomaz T. Silva. Belo Horizonte: Autêntica. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2xNK5i1>. Consultado em 30.09.2017.

—— (2016) *Of Grammatology*, trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press.

—— (s.d.) *Margens da Filosofia*, trad. Joaquim T. Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés.

Dillon, Brian (2006) “The Revelation of Erasure”. *Tate Etc.*, 8. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2ywTx8K>. Consultado em 30.09.2017.

Dore, Ashton (1972) *Picasso in Art: A Selection of Views*. Londres: Thames and Hudson.

Fernandes, João (2003) “A Pintura e o Desenho de António Sena: uma Cartografia Autográfica” in Ramos, Maria (ed.) *António Sena – Pintura / Desenho 1964-2003*. Porto: Asa e Museu Serralves de Arte Contemporânea.

Ferreira, Nicolau (2013) “Os Livros Científicos dos Séculos XVI e XVII, ou Como a Inquisição «Limpa» as Bibliotecas”. *Público*. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2zxJD4K>. Consultado em 30.09.2017.

Fisher, John (1974) “Destruction as a Mode of Creation”. *The Journal of Aesthetic Education*, 8 (2), 57-64. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2zxipLz>. Consultado em 30.09.2017.

Freedberg, David (2016) “The Fear of Art: How Censorship Becomes Iconoclasm”. *Social Research*, 83 (1), 67-99. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2yuQjk0>. Consultado em 30.09.2017.

Freud, Sigmund (1996) “Uma Nota Sobre o Bloco Mágico” in *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: O Ego e o Id e Outros Trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago.

Galpin, Richard (1998) “Erasure in Art: Destruction, Deconstruction, and Palimpsest”. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2ypKIDB>. Consultado em 30.09.2017.

Gamboni, Dario (2012) *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. Londres: Reaktion Books.

Gamwell, Lynn (2000) “The Muse in Within: the Psyche in the Century of Science” in *Dreams 1900-2000 – Science, Art, and the Unconscious Mind*. Nova Iorque: Cornell University Press [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2ypwIE9>. Consultado em 30.09.2017.

Golledge, Rosemari R. (2013) *Palimpsestos: Rasurar para Escrever*. Dissertação de Mestrado em Pintura, Faculdade de Belas Artes do Porto. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2zHp0m2>. Consultado em 30.09.2017.

Grésillon, Almuth (2006) “Raturer, Rater, Rayer, Éradiquer, Radier, Irradier”. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2zj16gb>. Consultado em 30.09.2017.

Griffin, Jonathan (2013) “The Seeds of Destruction”. *Tate Etc.*, 29. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/18kvMPp>. Consultado em 30.09.2017.

Groom, Amélia (2012) “There’s Nothing to See Here”. *E-Flux Journal*, 37. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2zwMPNU>. Consultado em 30.09.2017.

Haidu, Rachel (2010) *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964-1976*. Londres e Cambridge (Massachusetts): The MIT Press.

Heidegger, Martin (1959) *Zur Seinsfrage*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.

—— (1999) “On the Question of Being” in McNeil, William (ed.) *Pathmarks*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jakovljevic, Branislav (2009) “Hiding on Nothing: Malevich’s Total Art” in Copeland, Mathieu et al. (eds.) *Voids – a Retrospective*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Jeffries, Stuart (2012) “Gustav Metzger: «Destroy, and you Create»”. *The Guardian*. [em linha] Disponível <http://bit.ly/2ypIYED>. Consultado em 30.09.2017.

Jones, Jonathan (2014) “Who’s the Vandal: Ai Weiwei or the Man Who Smashed His Han Hurn?”. *The Guardian*. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2ywejFa>. Consultado em 30.09.2017.

Kamin, Diana e Klik, Ella (2015) “Between Archived, Shredded, and Lost/Found: Erasure in Digital and Artistic Contexts”. *Media-N – The Aesthetics of Erasure*, 11 (1), 86-92. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2yw3y5v>. Consultado em 30.09.2017.

Keen, Bryan C. (2014) “Medieval Copyediting”. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2ijpoDE>. Consultado em 30.09.2017.

King, Andrew David (2012) “The Weight of What’s Left [Out]: Six Contemporary Erasurists on Their Craft”. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2ypYBw3>. Consultado em 30.09.2017.

Kosuth, Joseph (1991) “A Preliminary Map for Zero & Not” in Guercio, Gabriele (ed.) *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990 – Joseph Kosuth*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press.

Latour, Bruno (2002) “What is Iconoclasm? Or Is There a World Beyond the Image Wars?” in Latour, Bruno e Weibel, Peter (eds.) *Iconoclasm*. Londres e Cambridge (Massachusetts): The MIT Press.

Lipovetsky, Gilles e Serroy, Jean (2010) *O Ecrã Global*. Lisboa: Edições 70.

Macdonald, Travis (2009) “A Brief History of Erasure Poetics”. *Jacket Magazine*, 38. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2gPb6XM>. Consultado em 30.09.2017.

Manzini, Ezio (1992) “Towards a New Ecology of the Artificial Environment: Design Within the Limits of Possibilities and the Possibilities of Limits”. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2zYewC7>. Consultado em 30.09.2017.

Marinetti, Filippo T. (2008) “The Founding and Manifesto of Futurism (1909)” in Poggi, Christine et al. (eds.) *Futurism – an Anthology*. Londres: Yale University.

McKim-Smith, Gridley (2002) “The Rhetoric of Rape, the Language of Vandalism”. *Woman’s Art Journal*, 23 (1), 29-36. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2zihvSa>. Consultado em 30.09.2017.

Moura, Leonel (2005) “OFDATCAC” in *Bioart – A New Kind of Art*. Lisboa: Galeria António Prates. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2x5mkOh>. Consultado em 30.09.2017.

Mundy, Jennifer (ed.) (2015) *Man Ray: Writings on Art*. Los Angeles: Getty Research Institute. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2yS53fV>. Consultado em 30.09.2017.

Myburgh, Brittany (2013) “Art Destruction: Vandalism or Iconoclasm? Responses of Annihilation, Alteration and Elimination.” [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2hMFIZC>. Consultado em 30.09.2017.

Nyman, John (2014) “The Rhizomatic Supplement: Erasure in Poetry and Theory”. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2hNcFoV>. Consultado em 30.09.2017.

Orton, Fred (1989) “On ~~Being~~ Bent 'Blue' (Second State): An Introduction to Jacques Derrida / A Footnote on Jasper Johns”. *Oxford Art Journal*, 12 (1), 35-46. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2ypNwLf>. Consultado em 30.09.2017.

Petersen, Lauren Hackworth (2011) “The Presence of «Damnatio Memoriae» in Roman Art”. *Notes in the History of Art*, 30 (2), 1-8. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2zo6QFR>. Consultado em 30.09.2017.

Pollack, Barbara (2012) “Under Destruction”. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2gOLlaf>. Consultado em 30.09.2017.

Posner, Roland (1998) “Fighting Semiotic Pollution in Europe: Dutch and German-Speaking Semiotic Communities in the 20th Century” in *Signs & Space / Raum & Zeichen: an International Conference on the Semiotics of Space and Culture in Amsterdam*. Tübinga: Gunter Narr Verlag. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2zUOzDV>. Consultado em 30.09.2017.

Quinn, Timothy Sean (2016) “Heidegger and Jünger: Nihilism and the Fate of Europe”. *Gatherings – The Heidegger Circle Annual*, 6, 69-90. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2xN6abu>. Consultado em 30.09.2017.

Radowitz, John von (2008) “X-Rays Reveal Van Gogh's Hidden Portrait”. *The Guardian*. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2yQXuWG>. Consultado em 30.09.2017.

Reis, Jorge dos (2012a) *Três movimentos da Letra: o Desenho da Escrita em Portugal – Libertação e Experimentação Tipográfica*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

——— (2012b) *Três movimentos da Letra: o Desenho da Escrita em Portugal – Expressão e Conceptualização da Letra*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

Riout, Denys (2009) “Exaspérations 1958” in Copeland, Mathieu et al. (eds.) *Voids – a Retrospective*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Rodrigues, Américo (2009) *Escrevo Risco*. Feital: Luzlinar

Rodrigues, Graça A. (1980) *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa.

Saussure, Ferdinand de (1995) *Curso de Linguística Geral*, trad. de José Victor Adragão. Lisboa: Dom Quixote.

Sehgal, Parul (2016) “Fighting «Erasure»”. *The New York Times Magazine*. [em linha] Disponível em <http://nyti.ms/2hIVAGu>. Consultado em 30.09.2017.

Simon, Joan (2008) “Other Voices, Other Forms” in Breslin, David (ed.) *Jenny Holzer*. Berlim: Hatje Cantz Verlag.

Sontag, Susan (1978) *On Photography*. Nova Iorque: Straus and Giroux

Stiles, Kristine (2005) “The Story of the Destruction in Art Symposium and the «DIAS Affect»” in Breitwieser, Sabina (ed.) *Gustav Metzger – Geschichte Geschichte*. Berlim: Hatje Cantz Verlag. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2kYpn9e>. Consultado em 30.09.2017.

Stryck, Michael (2001) “Erasure” in Taylor, Victor E. e Winkler, Charles E. (eds.) *Encyclopedia of Postmodernism*. Londres: Routledge.

Thompson, Robert F. (1992) “Royalty, Heroism, and the Streets: The Art of Jean-Michel Basquiat” in Marshall, Richard (ed.) *Jean-Michel Basquiat*. Nova Iorque: Whitney Museum of American Art.

Thackara, John (2006) *In The Bubble: Designing In A Complex World*. Londres e Cambridge (Massachusetts): The MIT Press.

Toffler, Alvin (1970) *Future Shock*. Nova Iorque: Random House

Volli, Ugo (2003) *Semiótica da Publicidade: A Criação do Texto Publicitário*. Lisboa: Edições 70.

Wurman, Richard S. (2001) *Information Anxiety 2*. Indianápolis: Que. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2iCKYk2>. Consultado em 30.09.2017.

Zhadova, Larissa A. (1982) *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art, 1910-1930*, trad. Alexander Lieven. Londres: Thames and Hudson.

Lista de Figuras

Figura 1: Proust, Marcel (1913) *À la Recherche du Temps Perdu - Du Côté de Chez Swann*. [manuscrito] Bibliothèque Nationale de France, Paris. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2yRoKnq>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 2: Orwell, Georges (1946-1948) *Nineteen Eighty-Four*. [manuscrito] Brown University Library, Providence. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2yWbNZg>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 3: Casimiro, Augusto (1965) *Diário Imperfeito*. [manuscrito] Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2hgCka1>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 4: Lusitano, Amato (2013) *Curationum Medicinalium*. [manuscrito] In Ferreira, Nicolau “Os Livros Científicos dos Séculos XVI e XVII, ou Como a Inquisição «Limpou» as Bibliotecas”. *Público*. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2zxJD4K>. Consultado em 30.09.2017. (Original de 1557).

Figura 5: Sande, Olve (2011) *The Fire Sermon I-III*. [serigrafia em papel] Galeri Antoine Levi, Paris. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2gPXijb>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 6: Bervin, Jen (2004-2008) *The Dickinson Composites Series*. [fio de algodão e seda, em forro de algodão e musselina] Eli and Edythe Broad Art Museum, East Lansing. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2zMrSOy>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 7: Holzer, Jenny (2006) *Colin Powell – Green White (Redaction Paintings)*. [óleo em linho] Cheim & Read, Nova Iorque. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2iFTdyB>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 8: Morley, Malcom (1970) *Race Track*. [acrílico, cera e resina de acrílico em tela] Ludwig Múzeum, Budapeste. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2xwe3Df>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 9: Kocken, Gert Jan (2004) *Annunciation, Swanden. Defacement 21 December 1528 (Defacing)*. [c-print] Stedelijk Museum Bureau, Amsterdão. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2xwZ4sB>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 10: Estátuas dos Budas de Bamiyan, antes e depois da sua destruição pelo regime Taliban (2009). [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2xs6gXf>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 11: Holzmuller, Henry (1550) Retrato de Desiderius Erasmus. [xilogravura] In Freedberg, David (2016) “The Fear of Art: How Censorship Becomes Iconoclasm”. *Social Research*, 83 (1), 67-99. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2yuQjk0>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 12: Rodchenko, Alexander (1994) Retrato de Akmal Ikramov [impressão em letterpress, placas de zinco e meio-tom]. In Campbell, Ken e King, David *Ten Years of Uzbekistan – A Commemoration*. Londres: ed. autor (Original de 1934).

Figura 13: Gordon, Douglas (2007) *Self Portrait of You + Me (David Bowie)*. [fotografia queimada em superfície espelhada] Gagosian Gallery, Nova Iorque. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/18kvMPp>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 14: Pormenor de *La Venus del Espejo* de Diego Velázquez, rasgado por Mary Richardson (1914) [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2lqPwOj>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 15: Metzger, Gustav (1961) *Acid Action Painting*. [performance] Tate Modern, Londres. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2lBnJWR>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 16: Tinguely, Jean (1960) *Homage to New York*. [performance]. The Museum of Modern Art, Nova Iorque. [em linha] Disponível em <http://artnt.cm/2zTrspm>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 17: Moura, Leonel (2005) *Semente Marilyn*. [acrílico em tela] In *Bioart – A New Kind of Art*. Lisboa: Galeria António Prates. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2yigpdj>. Consultado em 30.09.2017

Figura 18: Weiwei, Ai (1995-2004) *Dropping a Han Dynasty Urn*. [impressão em gelatina de prata sobre Alu Dibond] Galerie Urs Meile, Zurique. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2eKyZA2>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 19: Klein, Yves (1958) *La Spécialisation de la Sensibilité à l'État de Matière Première en Sensibilité Picturale Stabilisée, le Vide*. [instalação] Galerie Iris Clert, Paris. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2lzuI70>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 20: Malevich, Kazimir (1918) *White on White*. [óleo em tela] The Museum of Modern Art, Nova Iorque. [em linha] Disponível em <http://mo.ma/2hquieO>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 21: Lidén, Klara (2010) *Sem Título (Poster Paintings)*. [posters rasgados e colados] Galerie Neu, Berlim. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2gOl37E>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 22: Aballi, Ignácio (2001) *Correcció*. [corrector em superfície espelhada] Museu Serralves, Porto. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2z7AUbB>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 23: Rauschenberg, Robert (1953) *Erased De Kooning Drawing*. [marca de desenho em papel, com legenda e moldura dourada]. San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2iNiK98>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 24: Kosuth, Joseph (1989) *Zero & Not*. [instalação] Museum Haus Konstruktiv, Zurique. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2yZBys3>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 25: Pormenor de *Grasgrond* de Vincent Van Gogh, com retrato de mulher sob a superfície da tela, revelado por técnica de raio-x (2008). In Radowitz, John von

“X-Rays Reveal Van Gogh's Hidden Portrait”. *The Guardian*. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2yQXuWG>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 26: Pormenor de *Felipe IV A Caballo* de Diego Velázquez, com esboços sob a superfície da tela, revelados pelo desgaste do tempo (1635). [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2xENnA7>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 27: Khan, Idris (2004) *Every... Page of the Holy Quran*. [lambda c-print em alumínio] Victoria Miro Gallery, Londres. [em linha] Disponível em <http://artnt.cm/2zTPTTC>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 28: Ligon, Glenn (2011) *Stranger #51*. [óleo, carvão e grafite em tela] Thomas Dane Gallery, Londres. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2iNabei>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 29: Sugimoto, Hiroshi (1980) *Akron Civic, Ohio (Theaters)*. [impressão em gelatina de prata] C4 Contemporary Art, Los Angeles. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2xGNiMi>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 30: Shulman, Jason (2016) *The Wizard of Oz (Photographs of Films)*. [c-print] The Cob Gallery, Londres. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/1s9p62a>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 31: Heidegger, Martin (1959) *Zur Seinsfrage*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.

Figura 32: Derrida, Jacques (1997) *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Figura 33: Orwell, Georges (2013) *Nineteen Eighty-Four*, capa de David Pearson. Londres: Penguin Random House. Disponível em <http://bit.ly/2jBzkZW>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 34: Lefcourt, Daniel (2006) *Breach of Contract*. [composição de painéis pintados a acrílico] Whitney Museum of American Art, Nova Iorque. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2A1Czgc>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 35: Oorebeek, Willem (2003) *Toren van Babel (Blackout)*. [litografia de tinta negra em impressão offset, sobre Alu Dibond] Fundació Antoni Tàpies, Barcelona. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2ztcRoK>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 36: Derdyk, Edith (2010) *Cópia: Dia Um*. São Paulo: ed. autor [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2AcNAw5>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 37: Ligon, Glenn (1996) *We're Black and Strong*. [serigrafia em tela não esticada] San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2hyXm3K>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 38: Ehlers, Jeannette (2000-2003) *Ghost Rider 6*. [vídeo] Århus Art Building, Aarhus. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2xQwrqn>. Consultado em 30.09.2017

Figura 39: Bennequin, Jérémie (2013) *Ommage 2.1. - À La Recherche du Temps Perdu*. Paris: ed. autor. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2Achocf>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 40: Foer, Jonathan Safran (2010) *The Tree of Codes*. Londres: Visual Editions. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2tVXkeK>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 41: Macdonald, Travis (2008) *The O Mission Repo*. s.l.: Fact-Simile Editions. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2zt2pxm>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 42: Phillips, Tom (1972) *A Humument Supplement I*. [calcogravura em papel] Tate Modern, Londres. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2AdTNaS>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 43: Broodthaers, Marcel (1969) *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*. Antuérpia: Vereman. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/25gH80h>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 44: Ray, Man (1924) *Sem Título* in Picabia, Francis (ed.) 391, 17, 3. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2h9qtOp>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 45: Heine, Heinrich (1827) *Reisebilder II*. Hamburgo: Hoffmann & Campe. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2AgxHoe>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 46: Pimenta, Alberto (1971) “Discurso Preliminar” in *Os Entes e Contraentes*. Coimbra: ed. autor. [em linha] Disponível em <http://bit.ly/2A3FOa>. Consultado em 30.09.2017.

Figura 47: Sena, António (1980) *Sem Título*. [grafite, lápis de carvão, lápis de cor, lápis de cera e tinta da china sobre papel] In Ramos, Maria (ed.) *António Sena – Pintura / Desenho 1964-2003*. Porto: Asa e Museu Serralves de Arte Contemporânea.

Figura 48: Ferreira, Margarida (2014-2016) *Telas Brancas*. [série fotográfica].

Figura 49: Ferreira, Margarida (2014) *Linhas Negras*. [instalação urbana].

Figura 50: Ferreira, Margarida (2016) *Guião para 00:04:45 Horas* [vídeo e impressão a máquina de escrever em papel Canson 90g].

Anexo I: Texto de Guião para 00:04:45 Horas

E a dor desaparece imediatamente e por completo. Diga adeus à dor de forma definitiva com xxx. A minha dor nas costas e pernas era uma tortura. Experimentei várias coisas e nada me ajudava, até que o médico me recomendou xxx e nesse mesmo dia desapareceu a dor. Com xxx voltei a fazer uma vida normal. Quem me ia dizer a mim que, na minha idade, me ia esquecer da maldita ciática. Dor crónica nas costas, dores nos glúteos, formiguiros nas pernas. Ciática, lombago, fibromialgia. Todos estes sintomas são coisa do passado. Apenas basta colocar xxx por baixo de um dos joelhos e apertá-lo firmemente. Não pode ser mais simples, cómodo e discreto. Inclusive poderá usar xxx debaixo da roupa enquanto está a trabalhar ou a fazer exercício. Deixe de recorrer a injeções, medicamentos e dispendiosas sessões de acupunctura. Só com xxx poderá pôr de lado as suas dores e voltar a recuperar a sua vida. Eu levo dois meses como nova. Oxalá tivesse encontrado xxx há anos! Teria poupado um dinheirão em fisioterapeutas. Está a uma chamada de distância de voltar a desfrutar da vida sem dor. Faça chegar xxx a sua casa só pelo preço que aparece no ecrã. Este novo sistema de compressão elimina de forma imediata e definitiva todo o tipo de dores. Ciática, lombago, fibromialgia. Ligue já, não deixe passar esta oportunidade única que só encontrará aqui, na xxx. Recupere a sua vida com xxx, o seu melhor aliado contra a dor. Depois de comer sente azia? Sensação de enfartamento? xxx alivia rápida e eficazmente tanto a azia como a sensação de enfartamento. xxx, compensa. O Inverno pode ser imparável. Nós também. Ainda que seja Inverno não se feche em casa nem deixe que nada o pare. Porque se ajudar as suas defesas não há Inverno que valha. xxx com L. Casei xxx contém vitaminas que ajudam as suas defesas a cada manhã. xxx, o imparáveis de Inverno. Talvez estejas à rocura de um hotel com personalidade. Talvez queiras o quarto mais barato. Pode ser que só te interessem mesmo os voos directos. Ou se calhar o mais importante é poupar dinheiro para as compras. Na xxx vêes milhares de preços de voos e hotéis, tudo de uma vez e sem pagar. Mostramos-te os voos melhores, mais baratos ou mais rápidos. E os hotéis perfeitos para ti, sempre ao melhor preço. Com a xxx viajas mais por menos. No primeiro sorteio de 2016 temos um fantástico prémio que pode ser seu. 41 milhões de euros é o valor que está em jogo. Só precisa de apostar no xxx e assistir ao sorteio na próxima sexta feira. Boa sorte e até lá. xxx, sexta feira à noite na xxx. Os saldos nos tarifários móveis do xxx estão de volta. Falar, enviar mensagens e navegar na internet nunca foi tão barato. Com desconto garantido até 50% na mensalidade dos tarifários, durante dois anos. Adira já. Ligue 1696, vá a uma loja xxx ou a xxx. O mundo é xxx.